

T E S T I M O N I S

UNA ÈPOCA, UNA AUTORIA

per

Jordi Arbonès

Adreça:

Leandro N. Alem, 195

BERNAL (Buenos Aires)

REP. ARGENTINA

CPTA AL "PREMI JOSEP YXART"

TEATRE CATALÀ: UNA ÈPOCA, UNS AUTORS

Una època

Després de la guerra, el teatre és, segurament, l'art que, a des-
tes, reneix de les cendres amb més lentitud. No és gens comprensible si
tenim en compte els factors importants. De primer, sembla limitat el paper
que els escriptors catalans han pogut jugar a l'organitzar-se a través
de les mitjans que ofereixen els mitjans, així, per exemple, la manca
els permetria no sols de tractar la problemàtica del moment que viuen (con-
volucada en els símbols i les imatges postguerra) sinó, també, de l'en-
dinar amb facilitat. E A T R E C A T A L À: i, tanmateix, les accions mecàniques
fines) i, sobretot, de fer-ne una relativa difusió.

En segon lloc, ens cal considerar els **UNA ÈPOCA, UNS AUTORS**
d'acabar-se el muntatge d'una obra teatral: situació en la qual caldrà
aquella de tipus econòmic i aquells escogits per manca de la cultura i no
ens ha d'estranyar que aquesta entenció de la literatura amb aquest
gènere que no pas amb la poesia i la novel·la; poc per dir, perquè hi
ha un fet que ho justifica: ella que ha dit de viva veu té molta més for-
ça que la paraula escrita. I, paral·lelament, el teatre reconegut, en
general, és difícil de veure que la poesia - la qual difícilment atre-
passa el concepte d'elitista - i, a la vegada, pot arribar a totes les clas-
ses socials - és que això no vol dir que hi arribi sempre.

Podríem enumerar d'altres factors. Durant molta anys, després de la
Guerra dels Vint anys, la literatura viu en un aïllament quasi absolut, de
tal manera que, els escriptors i les creacions literàries que arriben
al teatre occidental penetren amb molt de retard, i la seva possible in-
fluència externa mai s'tradueix en realitzacions. Les pressions que im-
posa la dictadura franquista van comportar una autèntica estancament
intel·lectual, les conseqüències de la qual no ens calen que begin desaparèixer
del tot encara. Calgué que els nostres intel·lectuals disposessin d'una
força
gran voluntat i haguessin de sotmetre's a un llarg i dolorós procés d'en-

TEATRE CATALA: UNA EPOCA, UNS AUTORS

Una epoca

Després de la maltempsada, el teatre és, segurament, l'art que, a casa nostra, reneix de les cendres amb més lentitud. Això resultaria comprensible si tenim en compte dos factors importants. De primer, sembla lícit suposar que els escriptors canalitzaren llur necessitat d'expressar-se a través dels mitjans que menys obstacles els oferien; així, per exemple, la poesia els permetria no sols de tractar la problemàtica del moment que vivien (embolcallada en els símbols i les imatges poètiques) sinó, també, de reproduir amb facilitat allò que escriviessin (mitjançant les còpies mecanografiades) i, sobretot, de fer-ne una relativa difusió.

En segon lloc, ens cal considerar els inconvenients amb els quals ha d'acabar-se el muntatge d'una obra teatral: situaria en lloc rellevant aquells de tipus econòmic i aquells sorgits per causa de la censura. I no ens ha d'estranyar que aquesta esdevingués més intransigent amb aquest gènere que no pas amb la poesia i la novel·la, posem per cas, perquè hi ha un fet que ho justifica: allò que és dit de viva veu té molta més força que la paraula escrita. I, paral·lelament, el teatre aconsegueix, en general, una difusió més vasta que la poesia - la qual difícilment ultrapassa el cenacle d'addictes- i, a la vegada, pot arribar a totes les classes socials -bé que això no vol dir que hi arribi sempre.

Podríem considerar d'altres factors. Durant molts anys, acabada la Guerra dels Tres Anys, la Península viu en un aïllament quasi absolut, de tal manera que, els esquinçaments i les evolucions estètiques que sofreix el teatre occidental penetraran amb molt de retard, i la seva possible influència trigara molt a traduir-se en realitzacions. Les pressions que imposa la dictadura franquista van comportar una autèntica esterilització intel·lectual, les conseqüències de la qual no crec que hagin desaparegut del tot encara. Calgué que els nostres intel·lectuals disposessin d'una ferma voluntat i hagueren de sotmetre's a un llarg i dolorós procés d'en-

duriment per tal de "resistir" i poder suportar la inquietud metafísica creixent que la preocupació pels destins personals i col·lectius es va fer carn en aquells homes que es mostraren més sensibles a la realitat històrica que els pertoca de viure. L'any 1959, Josep Ma. de Sagarra

Si no oblidem, doncs, els condicionaments històrics de la societat que haurà de produir el renaixement del teatre català, anteriors al col·lapse del 36, estructures burgeses i predomini dels corrents postsimbolistes, fet assenyalat per Joaquim Molas, ens serà permès de comprendre, perquè les primeres manifestacions, posteriors a la guerra, no són altra cosa que una perllongació del teatre de les primeries del segle. que acceptava la premissa i que tot seguit podien començar a iniciar els assaigs.

Teatre professional obra era estrenada amb el títol català El senyor Par-

En un àmbit que, per tal d'anomenar-lo d'alguna manera, qualificarem de "professional", aquest teatre fou representat durant una sèrie d'anys per Josep Ma. de Sagarra. Les seves obres es mantenen en cartell durant llargues temporades i, en aquella època, ~~representant~~ (1948-1958) representen l'únic ale viú del teatre català. També estrenen Jaume Gras (Feliu Aleu), Ferran Soldevila i Joan Oliver, però, tot i que llurs obres palesen un alt nivell literari, no aconsegueixen d'assolir l'èxit de públic que obtindria Sagarra amb les seves obres. Aquest estrena L'hereu i la forastera, Les vinyes del Priorat, La ferida lluminosa, obres que arriben a marcar cap fita en la dramaturgia catalana moderna, però que cal considerar com una argolla més en l'afermament de la continuïtat del nostre teatre. Algunes obres anteriors a les citades, Galatea (1948), La fortuna de Silvia (1947), van fer néixer l'esperança, en els amants del teatre, que Sagarra pogués ésser l'autor que donaria nova saba a l'escena catalana, però les seves obres posteriors n'esborraren la possibilitat. Tanmateix, hem d'agrair-li les adaptacions d'algunes obres de Molière i de Gogol, i les magnífiques traduccions en vers de les tragèdies de Shakespeare, les quals superen, amb escreix, la qualitat literària de les versions

catalanes anteriors de les obres del bard angles. ^{per tal com heu procurat}
Fora del "Romea" (practicament l'únic reducte on hom pretén de mantenir ¹
viu l'espectre del teatre català professional o comercial) és realitzat, ²
també, algun intén més o menys reeixit. L'any 1959, Josep Ma. de Sagarra
li oferí a Ramir Bascomte, qui s'encarregava de la programació del teatre e
Candilejas", l'adaptació de L'Avar de Moliere. Fins aleshores, en aquest
teatre, no s'hi havia representat cap obra en català, llevat de les sessions
aïllades dels "Dilluns de Camera" de l'"Agrupació Dramàtica de Barcelona"
Fou el mateix Sagarra qui els llegí l'obra, a casa d'Antoni Chic, col·la-
borador de Bascomte, i, en sortir-ne, aquest li digué a Sagarra que accep-
tava la proposició i que tot seguit podien ~~començar~~ iniciar els assaigs.
Al gener del 1960, l'obra era estrenada amb el títol català El senyor Per-
ramon, ^{per la Companyia Catalana Maragall} i amb el paper protagonista a carrec del famós actor comic Joan Ca-
pri. L'èxit assolit per aquesta obra (al mes de maig encara s'omplia el
teatre) féu que Bascomte considerés la possibilitat de muntar més obres
en català. Durant aquesta mateixa temporada, estrenen La torre i el gal-
liner, de Vittorio Calvino, adaptada pel mateix Bascomte. ^{la prohibició}

A la temporada següent (1960-61), es presentava la "Companyia Catalana
Maragall". Reposaren una obra clàssica, La Dida, de Frederic Soler, i
una adaptació de El casament de Gogol, realitzada per Josep Ma. de Sagarra,
amb el títol català El fiscal Recasens. ^{el paper protagonista a carrec de Capri}

A l'amfiteatre del "Teatre Grec" de Montjuïc, hom presenta (1963) Maria
Rosa d'Angel Guimera, en la qual Núria Espert i Ricard Palmerola aconse-
gueixen demostrar la vigència i la frescor d'aquesta obra clàssica de la
nostra escena. ^{davant d'aquesta situació i la temptativa d'elevat el}

En el "Teatre Romea", la companyia que lluita per tal d'evitar que
aquest teatre sigui tancat, presenta: L'alegria que passa de Santiago Rus-
sinyol, Crim en el teatre, de Josep M. Poblet, i també Reina, La fortuna
de Silvia, Les llagrimes d'Angelina de Sagarra, Don Joan de Ferran Solde-
vila...

Allo que podem afirmar, amb aquests exemples, (per tal com hem procurat d'escollir aquelles representacions d'un cert nivell artístic, ho i silenciant els abortaments), és que no existeix un teatre professional en llengua catalana, però també serveixen per a posar en relleu que, en una conjuntura més favorable, s'hauria pogut intentar de crear-lo, aqueix teatre.

Arribats aquí, doncs, i per tal de veure quines han estat les circumstàncies adverses, en resum, podríem concloure dient que: ni a Barcelona, ni a cap altra ciutat catalana no existeix, des del 1939 fins a la data, cap companyia teatral ^{estable en llengua cat.} subvencionada; els empresaris particulars solament han efectuat inversions segures, quant a rendabilitat; durant els primers vint anys d'aquest període, hom viu en un aïllament intel·lectual quasi total; el poble que sobrevisqué la tragedia de la Guerra Civil cerca la diversió fàcil i l'espectacle que l'allunya de la realitat; la crítica es manté algunes hores, a part de la tasca didàctica que realitzava, ta mediatitzada i esterilitzada. Aquestes condicions són generals, vol dir, foren elements d'aquesta crisi aquells qui iniciaren el muntatge d'obres doncs, que afecten també el teatre que hom fa en llengua castellana a Catalunya. D'una manera particular, caldria recordar la persecució sistemàtica de la cultura i la llengua catalanes, la qual comportà: la prohibició cop que li dona l'el·lipse d'una avinenta, mentre filmava una pel·lícula), total, durant els primers anys de postguerra, de qualsevol representació vers l'any 1950, ens feta conèixer algunes obres de Joan Brossa: la mare en llengua catalana; la censura estricta de les primeres obres autoritzades; la condició de reduir a una sola representació les traduccions o adaptacions al català d'obres estrangeres. Qualsevol anàlisi de la situació

actual del nostre teatre que silenciï o bé que no tingui en compte aquestes circumstàncies haurà d'ésser rebut amb recel i haurà de despertar la nostra desconfiança quant als propòsits del seu autor.

La rebel·lió davant d'aquesta situació i la temptativa d'eleva el nivell del teatre català, malgrat la conjuntura desfavorable, es produïren en el terreny no "professional". Citarem dos moviments interessants: el de Ramon Folch i Camarasa i la ciutat subterrània de German Colomer, en teatre experimental i el teatre independent. Dins el primer moviment, podríem situar aquells actors o directors que, ensems, actuaven en medis

Jordi Urqu i Angel Carmona, els quals havien format el "Teatre Loric", l'any 1955 s'apleguen amb altres elements de l'ambient i formen "Palestra", grup que presentaria el Filoctetes de Carles Riba.

més o menys professionals; dins el segon, inscriurem aquells grups creats per universitaris o per intel·lectuals que, bé que també han cercat l'experimentació, han estat deslligats de qualsevol mena de dependència.

Teatre experimental

Al partir de l'any 1941 es formen alguns grups que representen, naturalment, obres en castellà: "Teatro de Arte", "Teatro Estudio"; en el 1945, el "Thule, Teatro de Ensayo"; en el 1949, "Teatro Yorich"; en el 1950, "El Corral" i el "Teatre Experimental de Barcelona"; en el 51/52, el "Teatro de Cámara de Barcelona"; en el 53, "Teatro Club"; en el 55, "Palestra", etc. La majoria dels homes idones que integraren les agrupacions citades sortiren del "Instituto del Teatro", el qual, cap a l'any 1941, també munta algunes obres, a part de la tasca didàctica que realitzava. Foren elements d'aquests grups aquells qui iniciaren el muntatge d'obres en català, fora de l'àmbit professional. Una de Josep Cinetti, un pageu que així, Merce de l'Aldea, formada al "Teatro Yorich" (morí a causa del cop que li donà l'helice d'una avioneta, mentre filmava una pel·lícula), vers l'any 1950, ens feia conèixer algunes obres de Joan Brossa: La mare, mascara, Nocturns, encontres, Esquerdas, parracs i enderrocs esberlant la figura, lectivitat d'uns problemes determinats i la denúncia d'una festa.

Esteve Polls, qui més endavant fóra el responsable del reviscolament de l'escena catalana "professional" (creador del "Teatro Experimental de Barcelona", l'any 1950), fou qui dirigí algunes sessions de càmera en català. Hem de recordar els encerts de la "mise-en-scene" de Romeo i Julieta de Shakespeare, en la versió de Josep Ma. de Sagarra, interpretada per Núria Espert i Enric Guitart, a l'"Orfeo Gracienc"; "Aquesta petita cosa" de Ramon Folch i Camarasa i La ciutat submergida de German Schroeder, en el "Romea".

Jordi Grau i Angel Carmona, els quals havien format el "Teatre Yorich", l'any 1955 s'apleguen amb ~~xi~~ d'altres elements de l'ambient i formen "Palestra", grup que presentaria el Filoctetes de Carles Riba.

eminència artística. Per això aquests grups caten d'acord a portar a
Possiblement, una de les primeres representacions teatrals en llengua
concreta i, a la vegada, una sensibilitat i l'aparició d'una crítica orien-
catalana, realitzada després de la Guerra, fou la que organitza el "Ins-
tituto del Teatro" l'any 1948, amb "Batala de Reines de Frederic Soler.
homos que encapçalen el moviment.

Cal citar, també, dins aquest apartat, els muntatges efectuats l'any
1961 per les professors Roser Coscolla i Marta Grau. La primera escenifi-
cació governativa, de públic i d'ordre econòmic, a representacions úniques
ca el poema de Joan Maragall El comte Arnau, i ambdues, en col.laboració,
o quasi. Vegem, també, uns altres aspectes: els intents seriosos, dels
el poema Canigó de Jacint Verdaguer. *Qüestions, com ara, de l'època*
quals parlaven, se centren a Barcelona: el públic, que brinda el seu su-

Entre les realitzacions de tetra experimental més reeixides, caldrà
port en aquests intents, és minoritari, i esta representat per la petita
situar les experiències de "Sociodrama" portades a terme per Maria Aurelia
burguesa, estudiant, intel·lectuals, etc. O sigui que, per tal
Capmany i Francesc Nel·lo, al Palau Nacional de Mantjuic, durant les quals
d'arribar a assolir una situació més normal, considerem que
diversos escriptors estudiaren tres fets reals i els objectivaren epica-
haurien de materialitzar-se determinades condicions: a) extensió del mo-
ment davant d'uns 6.000 espectadors. Una experiència similar i potser més
vivent a tots els Països Catalans; b) ampliació del sector de públic (amb
ambiciosa, ates l'abast social i polític que comporta, fou la que reali-
za l'inclusió de la classe obrera); c) distensió de la pressió governativa;
za Josep Montanez, a la Plaça del Monestir de Montserrat, davant de deu
d) subvencions; e) professionalisme. De com són vitals aquests cinc punts,
mil espectadors, amb el muntatge d'una obra de Josep Ginestí, un pages
no ~~xxxxxx~~ creiem que podria discutir-ho cap dels homes vinculats
que exposa, per mitja de l'exemple -o sigui de l'obra teatral- els seus
directament o indirecta amb el teatre català independent.

problemes. Com ha dit Ricard Salvat, l'obra no pretenia ~~xxxx~~ posseir
De fet, aquestes exigències configuren un cercle viciós. L'esforç més
cap valor artístic, però ~~xxxx~~ demostra la seva utilitat, tant per allo
intens, encaminat a trencar-lo, ho l'ha fet a través dels punts a) i b),
que representava com per allo que hom aconseguí: la presa de consciència
i ha estat possible d'intentar-ho perquè la iniciativa havia de sorgir
en col·lectivitat d'uns problemes determinats i la denuncia d'uns fets.
dels mateixos grups, però és evident que sense la concreció de les tres

condicions restants, alienes a la voluntat dels homes que els integren,
Teatre independent

l'esforç seria una fallida. Analitzem-les breument, aquestes tres condi-

Sera, pero, dins d'aquest apartat on trobarem els intents més seriosos
encaminats a crear un teatre netament català, o en català, bé que, en ge-
neral, posteriorment a les temptatives aïlles que, ho hem vist, realit-
zaren aquells grups la missió/primera dels quals era fer teatre sense a-
tendre, pero, el problema lingüístic.

Aquest moviment fou engegat per aquella gent que més consciència té
d'allo que ha d'ésser el teatre, tant des del punt de vista tecnic, com
de l'abast social de la seva missió, sense oblidar, tanmateix, l'aspecte

eminentment artístic. Per això aquests grups actuen d'acord a postulats concrets i, a la vegada, han possibilitat l'aparició d'una crítica orientadora, bé que minoritària, que es fa resso de les aspiracions justes dels homes que encapçalen el moviment.

Ja hem vist que l'expressió teatral catalana es redueix, per les exigències governatives, de públic i d'ordre econòmic, a representacions úniques o quasi. Vegem, també, uns altres aspectes: els intents seriosos, dels quals parlàvem, se centren a Barcelona; ^{② i a algunes comarques del Principat.} el públic, que brinda el seu suport en aqueixos intents, és minoritari, i està representat per la petita burgesia, estudiants, ~~intel·lectuals~~ intel·lectuals, etc. O sigui que, per tal ~~d'arribar~~ d'arribar a assolir una situació més normal, considerem que haurien de materialitzar-se determinades condicions: a) extensió del moviment a tots els Països Catalans; b) ampliació del sector de públic (amb la inclusió de la classe obrera); c) distensió de la pressió governativa; d) subvencions; e) professionalisme. De com són vitals aquests cinc punts, no ~~creiem~~ creiem que gosés discutir-ho cap dels homes vinculats directament o indirecta amb el teatre català independent.

De fet, aquestes exigències conformen un cercle viciós. L'esforç més intens, encaminat a trencar-lo, hom l'ha fet a través dels punts a) i b), i ha estat possible d'intentar-ho perquè la iniciativa havia de sorgir dels mateixos grups, però és evident que sense la concreció de les tres condicions restants, alienes a la voluntat dels homes que els integren, l'esforç sera una fallida. Analitzem-les breument, aquestes tres condicions, una per una:

e) distensió de la pressió governativa - sense llibertat, no podem concebre el desenvolupament normal del teatre (per extensió, de cap disciplina artística). Hem vist a quina mena d'esterilitat han estat sotmesos els autors i els directors de la Península, per causa de les barreres imposades als corrents intel·lectuals de la resta del món, i per les limitacions que comporta la censura.

d) subvencions - amb totes les complicacions inherents, per tal com sols

poden ésser considerades acceptables aquelles que no suposin la supeditació a interferències o ingerències de l'Estat, o de la mena que siguin. Si observem, però, allò que s'esdevé a d'altres països, veurem que és una ~~sol·lució~~ sol·lució per a mantenir companyies estables, la qual cosa podria permetre l'apropament del teatre a les classes populars. Les xifres que sis països europeus destinaren al suport ~~deix~~ llurs teatres nacionals durant l'any 1963 foren (en milions de pessetes): Itàlia, cent-vint; França, dos-cents deu; Noruega, vuitanta; Suècia, cent; Holanda, quaranta-vuit; la URSS, mil cinc-cents ("World Premieres Mondiales" del "Institut International du Théâtre", 34-38 març-octubre 1963) L'Estat espanyol, aquell mateix any, subvenciona, solament, els teatres "Espanol" i "María Guerrero" de Madrid, amb setze milions de pessetes (Jordi Carbonell, "Serra d'Or", gener 64). La quantitat que Jordi Carbonell considerava necessària per al manteniment del teatre català en aquell mateix any era de vint-i-cinc milions de pessetes perquè, atesos els ingressos de les terres catalanes (indústria, comerç i turisme), fóra just de pretendre una subvenció similar a la de Madrid, la qual, juntament a les que podrien establir les diputacions de Barcelona i València, podria arrodonar la xifra esmentada.

e) professionalisme - aquesta condició s'embrancha amb l'anterior. És evident, però, que cal superar l'etapa d'"amateurisme" que prima en gairebé totes les fases de la cultura catalana. Sols amb una dedicació total al conreu de cada una de les disciplines de la nostra cultura, podem aconseguir un desenvolupament normal, tal com ja comença d'esdevenir-se, segons que sembla, en el terreny de les lletres.

Vist això, observem breument la trajectòria que han seguit, ^{que} o segueixen, alguns dels grups que anomenem de "teatre independent".

Agrupació Dramàtica de Barcelona

Vers l'any 1954, un grup d'intel·lectuals i artistes, units al local social del "Centre Artístic de Sant Lluc", exposaren la necessitat de

crear una agrupació dramàtica que, encerta manera, pogués omplir el buit immens que s'obria al si del teatre català. Calia començar des de zero i era menester atendre tots els aspectes que fan possible la realització teatral: diàlisi, escenografia, direcció, etc.; hom es proposava d'iniciar, per tant, uns cursos de capacitació. En principi, comptaven amb la col·laboració del director de "Le grenier de Toulouse", grup inspirador d'aquella iniciativa i, sobretot, amb un doll extraordinari d'entusiasme, de voluntat, de joventut i, "last but not least", amb un incorruptible amor per la llengua i la cultura catalanes. De tal manera que, al cap de pocs mesos, l'"Agrupació Dramàtica de Barcelona" es presentava davant d'un públic encuriós i expectant, el qual no pogué dissimular la seva sorpresa quan s'acara amb un espectacle que no estava gens acostumat a veure. Si el gest, la plasticitat de la composició escènica, l'actuació, la marcadura de les situacions esberlaven les formes tradicionals de l'escena catalana de preguerra, també l'acurada dicció i la correcció del llenguatge constituïren una novetat.

El camí havia estat assenyalat. Aquells qui vindrien després ~~serien~~ serien menats ~~xxx~~ devers d'altres recerques, vers d'altres objectius, però ja no podrien prescindir d'allo que l'ADB, d'una manera pràctica, deixà assentat com a base sobre la qual hauria de descansar el teatre català modern.

Més endavant, l'ADB es desenvolupa sota el patronatge de l'"Omnium Cultural" i tingué les oficines en el mateix local, el magnífic Palau Dalmau del carrer de Montcada, degudament agençat i restaurat. Per consegüent, quan el govern espanyol, en un dels tants atemptats contra la nostra cultura, clausura aquest organisme, l'ADB naufraga ensems. La policia n'ocupa l'estatge i en precinta les portes; tot l'arxiu de l'ADB queda ~~bloquejat~~ bloquejat. Els components d'aquesta meritoria agrupació es dispersaren i alguns d'ells s'incorporaren al "Teatre Experimental Català"

Escola d'Art Dramàtic 'Adria Gual'

L'any 1953, un grup d'estudiants universitaris començaren de fer teatre

a la Universitat, amb la pretensió de desenvolupar-se amb una independència absoluta del TEU, perquè els seus components no estaven d'acord ni amb la programació ni amb el to oficial d'aquell organisme. El grup s'anomena "Agrupación de Teatro Experimental" i inicia la seva actuació amb l'escenificació de dos diàlegs de Plató: "Crítón" i "Eutífron". Després muntaren Mañana amanecerá de Motherlant, obra amb la qual inaugurarien, tres anys més tard, el "I Ciclo de Teatro de Cámara del Centro de Lectura", en caràcter d'estrena a la Península (14 desembre 1955). La línia que haurien de seguir no estava definida, i tampoc no ho estava l'estètica que adoptarien. Estrenaren Solitud, una adaptació escènica de la novel·la de Víctor Català, ^{realitzada per Estève Albert} en homenatge a la il·lustre escriptora naturalista. Degut als problemes que els creava l'enfrontament amb el TEU, hagueren d'alternar les activitats a la Universitat amb actuacions a fora. Així donaren a conèixer The man who was born to be hanged de Richard Hughes, en una versió catalana que nosaltres havíem fet, i una lectura del "Poema de Nadal" de Josep Ma. de Sagarra, en un centre cultural (la "Penya Cultural Barcelonesa"). El director d'aquest grup era Ricard Salvat. Realitzaren, encara, alguns altres muntatges i, mica en mica, la seva tasca s'ana concretant, i l'any 1956, produïren una autèntica commoció amb el "Teatro Viu". Fonamentalment, allò que es proposaren era "plantejar-li a l'actor una situació vital -citem les paraules del portador de la idea, Miquel Porter- i que (fos) ell i no un autor de laboratori qui li comunicés la vida, el gest i la paraula...". La primera sessió es concreta a ~~per~~ una improvisació sobre un moment de la novel·la Contrapunt de Aldous Huxley; una altra, sobre una idea dramàtica de Ricard Salvat, Mara, i després, improvisaren sobre temes suggerits pel públic. Aquestes experiències, que més endavant foren bandejades per a centrar-se de bell nou en el teatre de prosa, els permeteren de col·laborar amb el Dr. Joan Obiols, en els inicis del psicodrama, a l'Hospital Clínic, aplicat com a terapia per a malalts mentals. Ricard Salvat, sempre inquiet i treballador incansable, i alternant

amb el "Teatre Viu", s'encarrega de la direcció d'algunes obres en castellà i de Primera representació de Joan Oliver (1959), atenent una petició de l'ADB, entitat que presta aixopluc i la seva raó social al "Teatre Viu". La incorporació dels actors d'aquest grup al teatre literari-escrit es materialitza amb motiu de l'estrena de la primera obra teatral de Maria Aurelia Capmany, Tu i l'hipocrita (1959). Aquell mateix any, Salvat s'ocupa del muntatge de L'alegria que torna de Santiago Russinyol i de El burges gentilhome de Moliere, en versió del poeta Josep Carner.

Els experiments del "Teatre Viu" s'efectuaven mitjançant un llenguatge que fou molt criticat pels puristes, per tal com no respectava del tot la llengua catalana. El problema consistia en que, si pretenien de presentar-los de manera academica, el fet perdia tota la força popular. Fou aleshores quan sorgí la idea d'estudiar seriosament el teatre. I, així, l'any 1960, amb Ricard Salvat de director, hom funda l'EADAG, acollida pel FAD, a la "Cúpula del Coliseum". Figuren com a fundadors: els escriptors Maria Aurelia Capmany, Joan Brossa, Carme Serrallonga; els pintors Rafols Casamada, Maria Girona; el crític d'art Alexandre Cirici Pellicer; el doctor Joan Obiols; el músic Manuel Valls. Posteriorment, s'hi apleguen Josep Mestres Quadreny, Marina Noreg i d'altres. Han estat directors d'escena: J. German Schroeder, Moises Vilella i Maria Aurelia Capmany, a més de Ricard Salvat. L'any 1961, l'EADAG engega, en pla d'assaig, un "workshop", basat en els metodes de treball d'Erwin Piscator, en el seu "Dramatic Workshop", fundat l'any 1939, i en aquells dels italians Guidarino Guidi i Marco Gugliani. Hom es proposa de crear un ambient on es treballi en equip, en el qual els alumnes de l'Escola, en forma rotativa, actuïn en tots els llocs que l'activitat scenica requereix. L'any següent, el metode és adoptat en caracter oficial, dins l'Escola. (Destino, 1963), i una d'una Fins a la data (juliol 1966), l'EADAG ha actuat a la "Cúpula del Coliseum", a teatres, a la Universitat, etc., i ha portat algunes obres als barris dels suburbis de Barcelona, a centres culturals i a

cooperatives industrials de diversos pobles i ciutats de les terres catalanes. Ha presentat, també, Ronda de mort a Sinera a Madrid i a París.

Inicialment, els fundadors de l'EADAG pretenien de fer coneixer solament els millers autors catalans. Però, en voler atorgar a la seva obra un caràcter social i popular, sorgí el problema de la llengua. La majoria dels habitants dels barris més populars de Barcelona són immigrants espanyols. Respecte en aquest fet, Ricard Salvat ha dit (entreviu de Laureano Bonet, "Destino", 1963): "El teatre, és un fet, ha estat detestat sempre per la classe mitjana i com a tal ha funcionat. Aquesta realitat sociològica es tradueix, entre nosaltres, en un fet lingüístic: no podem fer teatre en llengua catalana a les zones més populars de la nostra societat. En una representació prevista per a "Can Clos" de La pell de brau, per exemple, vam haver de substituir aquesta obra per una altra en castellà, davant la impossibilitat que el públic ens entengués". Salvat estima que una possible solució, aconduent a la creació d'un teatre popular professional, exigiria que "les grans masses s'incorporessin al públic teatral". Aquest públic, aleshores, demanaria teatre en llengua catalana.

Teatre Experimental Català

Aquesta agrupació es presenta al públic, per primer cop, el 10 de desembre de 1962, i els seus propòsits són similars als de l'EADAG, per bé que els seus integrants se m'aparen més estrictes respecte al fet lingüístic. Francesc Balaguer, integrant del grup i director d'escena, explica amb les següents paraules que és i que es proposa el TEC ("Serra d'Or", desembre 1963): "Es un grup especialment format per gent jove, dedicat a fer exclusivament teatre en català i que intenta omplir un buit actual dins el teatre de cambra". Vicens Olivares, director del grup, amplia aquests conceptes, en la intervui de L. Bonet (Destino, 1963), i ens diu: "El nostre grup es proposa vitalitzar el teatre català amb l'aportació d'obres que s'adrecin vers una exigència renovadora del nostre temps. Fem una ~~representació~~ representació mensual al Teatre Guimera i després portem l'obra es-

taren aquesta obra a la Facultat de Filosofia i a la de Lletres. També aquest
trenada als pobles dels voltants de Barcelona, tot cercant, d'aquesta ma-
nera, d'establir una relació íntima amb els centres culturals de les pobla-
cions catalanes. Al mes següent, amb l'estrena de la nova obra, comença
el cicle de bell nou. Ensenyem portem a terme unes sessions populars als
suburbis i centres socials de Barcelona, col·laborant, així, amb la tasca
divulgadora de "La Pipironda" i del "Gil Vicente".

Posen un èmfasi especial en el treball en equip, la qual cosa els aju-
da a superar les dificultats econòmiques, ~~per~~ per tal com han de cobrir
totes les despeses de la seva butxaca. Això no obstant, el problema que
consideren més important és la manca d'autèntics afeccionats al teatre,
de 1.200 persones, el "Gil Vicente" monta la música amb la creació, assen-
tats. En realitat, d'una antologia de poesia alemanya contra la guerra,

a cura de F. Formosa i A. Quintana. Entre els poetes escollits, hi figure-
ven: Gorki, Brecht, Heine, Klopstock, Klopstock, Klopstock, Klopstock, Klopstock,
La Pipironda i el Gil Vicente

El primer d'aquests
Aquests grups solament han representat teatre català d'una manera espar-
sa i molt ocasional. Entre els fundadors de "La Pipironda" hi figura Angel
Carmona Ristol (un dels creadors del teatre "Yorich"), el qual, juntament
amb una colla d'amics, cap allà l'any 1959 es proposaren de formar un
col·lectiu professional. Davant les dificultats amb les quals s'hagueren d'en-
frentar, sobretot de tipus econòmic, decidiren provar de fer una experiència
curiosa: traslladar-se a una taverna i oferir una representació teatral
a la clientela. Possiblement fou la primera temptativa realitzada, en el
terreny teatral, per tal d'esbrinar quina era la realitat social, tot
tractant d'apropar el teatre en aquell públic que l'havia abandonat. Te-
nim notícia que aquest grup ha representat: El mestre de minyons de Felip
de Codina i Romans de cec de Baltasar Porcel, en català. *recursos, pot*
El "Gil Vicente" nasqué d'un nucli universitari, el qual havia donat
diverses lectures semirepresentades de L'excepció i la regla de Bertold
Brecht, en traducció de Felip Formosa, a la Facultat de Filosofia i Lle-
tres, vers l'any 1958. Amb el nom de "Gil Vicente", l'any 1961 represen-
totes les dificultats imperants.

taren aquesta obra a la Facultat de Filosofia i a la de Dret. També aquest grup pretén de dur el teatre a la massa popular. Francesc Espinet, un dels fundadors, li digué a L. Bonet (Destino, 1963): "... recorda que, a causa d'un determinat procés historic sorgit a partir del segle XVIII el teatre es va allunyar de les capes més amples de la societat europea". També prima en aquesta agrupació el treball en equip. "Es treballa - digué també Espinet a la interviu citada - de manera democràtica: aquell qui entén l'obra, la dirigeix; qui entén un personatge, l'interpreta; qui sap escriure a màquina, fa les còpies dels textos..."

El 12 d'octubre de 1963, al Monestir de Santa Maria de Ripoll, i davant de 1.200 persones, el "Gil Vicente" munta La música amb la cendra, escenificació, en realitat, d'una antologia de poesia alemanya contra la guerra, a cura de F. Formosa i A. Quintana. Entre els poetes escollits, hi figuren: Tusholski, Brecht, Becher, Kipphardt, Kumert, ~~Harfax~~ Herzfelde, Borchert.

Els joglars
Fa cosa d'uns tres anys, es forma aquesta companyia de mims, i d'aleshores ençà només han recollit elogis crítics i entusiastes aplaudiments en les moltes actuacions que han realitzat. Aquests "deixebles del silenci", com els anomenava "Serra d'Or", han donat un exemple d'allo que és possible d'aconseguir quan una dedicació constant, ferria disciplina i treball en equip s'uneixen en la creació artística. Alguns dels components d'aquest grup havien actuat a l'ADB.

Tot i que la manca de la paraula imposa certes limitacions en aquesta manifestació de l'art, entenem que és una tècnica interessant que, a part del desenvolupament que pot atenyer a partir dels propis recursos, pot resultar d'una gran importància en la formació d'actors i pot ampliar les possibilitats del teatre literari amb una intel·ligent adequació, tal com ens diuen que s'ha fet en algunes obres del teatre epic. És vivificador de veure com també aquest gènere excel·leix a casa nostra, malgrat totes les dificultats imperants.

an Oliver obstacles. La manca de cohesió o d'integració de la nostra so-

No vull pas dir, però, que l'obra de Joan Oliver estigui per fer ni

...e, en canvi, l'obra que ell pogues produir

rs d'aquests darrers anys.

per dir. Allo que ens veï fer veure, per consegüent, és que, ultra l'ar-

reflexionem la concepció que el seu autor té de la vida.

Una pel·lícula a la seva producció teatral que demostrava que ell no

que, amb una gran visió, ha observat les condicions que n'obstaculitzen

política, perquè aquest fet no s'endevé d'una manera corrent. Generalment

atre no és possible" ("Serra d'Or", Febrer 66). Ara bé, diem nosaltres, el dramaturg és el primer que ha de contribuir, amb la seva obra, a fer caure els obstacles. La manca de cohesió o d'integració de la nostra societat són realitats que no poden ésser considerades com a fets ~~estàtics~~ estàtics. Són condicions que es donen d'acord a unes circumstàncies, les quals a mesura que canvien, o que es fan canviar, possibiliten la transformació d'aquelles realitats. O sigui que ens cal tenir les obres, ni que sigui guardades en el fons d'un calaix.

No vull pas dir, però, que l'obra de Joan Oliver estigui per fer ni crésc, com fa ell, que, com a dramaturg, hagi fracassat. Es precisament la importància de l'obra realitzada, allò que ens mena a lamentar-nos del seu capteniment en aquest terreny. Ell ha dit: "... si en tornar de l'exili, hagués trobat una situació teatral no tan miserablement prostrada, hauria fet alguna cosa de bo, a partir de la meua experiència de Ball robat" ("Serra d'Or", Febrer, 66). Creiem, n'estem segurs, que en algun racó deu reposar, ni que sigui en esborrany, aquesta obra que hauria satisfet les exigències crítiques del seu mateix autor.

Joan Oliver creu que el teatre és diversió, però que, sobretot, és literatura. Vol dir, doncs, que l'obra teatral ha d'ésser construïda amb la mateixa rigor que qualsevol altre gènere literari. Segons Joan Oliver, l'haver oblidat això, o el no haver-ho tingut en compte, de part dels nostres autors, és la causa que ha menat el teatre català al marasme en que es troba actualment. Encara: l'autor teatral ha de tenir alguna cosa per dir. Allò que ens vol fer veure, per consegüent, és que, ultra l'excel·lència de l'aspecte formal, cal que la peça teatral, tot entretenint, reflecteixi la concepció que el seu autor té de la vida.

Una ullada a la seva producció teatral ens demostrara que ell ha basat la seva obra amb una insolita fidelitat en aqueixos preceptes. Dic insolita, perquè aquest fet no s'esdevé d'una manera corrent. Generalment, practiques esportives; el balandre, l'esquí i la raqueta són per a ell joguines que entretenen els seus oïls ~~infantils~~ infantils. I Oliver, l'ad-

els autors que teoritzen sobre allo que ha d'ésser el teatre, quan els to-
vocat de la vida, és la personificació de l'home pràctic, experimenta i exco-
ca d'aplicar les seves teories, acaben fent tota una altra cosa. El mateix
te, i que medeix la seva vanitat amb l'exit brillant, ates per causa de
Bertolt Brecht n'és un exemple d'aixo que diem.

Quant a l'esquema del desenrotllament argumental, Joan Oliver no ha in-
troduït canvis fonamentals. Llevat d'algunes temptatives d'alterar les li-
mitacions de temps, imposades pels procediments tradicionals, les seves
obres s'adscriuen a la forma de la "pièce bien fait". Per aquest motiu,
segurament, l'espectador de les seves obres no se sent afectat per la cri-
tica que pugui comportar a les estructures socials a les quals ell (l'es-
pectador) també pot pertanyer. Principalment això és degut a que, els per-
sonatges, tot i que són com la majoria dels components d'aquella societat
que veuen reflectida a l'escenari, tenen una característica que els dife-
rencia: la consciència de la seva situació. Els personatges que ens pre-
senta Joan Oliver són persones fracassades, alienades, que s'acaren amb
un destí absurd, amb tota consciència i resignació. S'han trobat jugant
a un joc del qual es pensaven comprendre'n les regles i, tot d'una, des-
cobreixen que han estat enganyades, estafades. No és que desconeguessin
del tot aquest final; si més no, el pressentien. El cas és que aspiraven,
pero, a guanyar alguna cosa que justifiqués llur existència.

Potsor l'obra on es reflecteixen d'una manera més clara aquestes supo-
sicions sigui Ball robat. En aquesta comedia, una de les més reeixides de
les que ha escrites després de la guerra, ~~en~~ planteja una situació extre-
ma, la qual sols resulta convincent gracies a la ~~maxima~~ calida humanitat
dels personatges. Tres matrimonis, units per una antiga amistat, al cap
de deu anys de casats (aniversari que celebren plegats), s'acaren amb el
fracas. No és, pero, que hagin fracassat socialment. En aquest sentit,
els tres homes s'han realitzat més o menys plenament. Cugat és un escrip-
tor que ha assolit de fer-se un nom, per bé que la seva condició d'intel-
lectual és qui té més lucidesa d'allo que causa el seu fracàs. Oriol, qui
ha heretat del seu pare un negoci prosper, es refugia en l'encant de les
practiques esportives; el balandre, l'esquí i la raqueta són per a ell les
joguines que entretenen els seus ocis ~~infantils~~ infantils. I Oleguer, l'ad-

vocat dels rics, és la personificació de l'home pràctic, expeditiu i exacte, i que nodreix la seva vanitat amb l'èxit brillant, ates per causa de la seva carrera. De les tres dones, potser la més aconplerta és Eulàlia, la muller d'Oleguer: serena, idíl·lica, mare de dos fills, accepta amb certa resignació el seu paper de dona. Núria, la muller d'Oriol, també té un fill i ens assabentem pel seu marit que van perdre una nena perquè ella "la va deixar morir". És egoista, tancada, moderna, i es desenten del seu comest de mare. Esteril i insatisfeta, Merce se sent ~~defraudada~~ frustrada i amaga un ressentiment per l'èxit gris del seu marit, en Cugat. ~~no s'hi~~ El fracàs, doncs, és existencial. Tots han anat a l'encall d'una mica de felicitat i, de sobte, es troben davant del fet cru i amarg que han estat perseguint una il·lusió. "La felicitat consisteix a somniar la felicitat", diu Eulàlia. "O a recordar-la... o a enyorar-la", li contesta Oriol. O sigui que, en definitiva, la felicitat no pot ésser abastada. Aquesta realitat, però, és massa àcida per que sigui acceptada sense revolts. Tanmateix, la revolts ~~xxxx~~ solament es tradueix en un desig: "Si poguéssim tornar a començar", diu un altre personatge. I aquí se centra la clau de l'obra. Tots pressenten que llur fracàs es degut a haver equivocat el camí. Tots creuen que, en escollir la parella amb la qual haurien de cercar "una certa serenitat espiritual" i amb la qual haurien de compartir "una petita força pacífica", van cometre un error. La solució, per tant, fóra tornar a començar i canviar de parella, com en un ball robat. Ara: quan arriba el moment de confrontar el nou aparellament — Oleguer i Merce, Cugat i Núria, Oriol i Eulàlia —, s'adonen que tampoc aquesta combinació no hauria alterat res, perquè el fracàs prové de la mateixa essència de l'ésser humà, i han de concloure que, si els matrimonis s'haguéssim combinat d'una altra manera, res "no hauria impedit que ara tinguéssim les mateixes inquietuds i assistíssim a una escena com aquesta o molt semblant". Aquesta constatació actua de revulsiu i així, passivament, resignadament, tots són absorbits, de nou, per la quotidianitat absurda i amarga de la vida. ~~la naturalesa de l'ésser humà, que si tan sols els~~

L'obra ens deixa un mal gust a la boca. Per un instant hem vist com per aquells éssers han tingut la felicitat a l'abast de la mà sense poder tocar-la: "... aquí la tenim, la felicitat...", diu un dels personatges.

"La tenim i li hem de deixar! La felicitat (...) s'engora o es desitja, però mai no es té. Estimar és renunciar i no fer mal a ningú!" I aquest renunciament comporta dolor: "l'única realitat que ens ha estat plenament donada", com també diu algú a l'obra. De totes maneres, degut a la tècnica utilitzada per al planteig argumental, aquesta ~~xinamix~~ evaluació és difícil de formular en un primer apropament. Penso que l'espectador no s'hi sentirà al·ludid i no li preocuparà ni s'identificarà amb la problemàtica existencial que enfronten els personatges de l'obra.

També a Una dracera els personatges són víctimes d'un cert fatalisme conjuminat més per les circumstàncies que no pas per llur pròpia voluntat. Joaquim Molas assenyala ("Introducció al teatre de Joan Oliver", Selecta n. 299) que "el nucli de l'argument és un fet esdevingut a Barcelona fa pocs anys" i que Joan Oliver "s'ha deixat arrossegar per l'entremetiment de l'argument, fins al punt que s'ha vist dut fatalment ~~al desenllaç~~ a un desenllaç determinat". Aquests aclariments pretenen, creiem, justificar la tinta un pel melodramàtica del desenllaç tot procurant que hom no l'atribueixi a l'autor. Considerem vàlid el propòsit de Molas, però entenem que Joan Oliver ha conservat aquest final no tant perquè no ha volgut alterar la realitat, sinó perquè responia a les seves necessitats. L'artista no té l'obligació de reproduir la realitat i, en aquest cas, l'autor podia haver canviat la línia argumental, si ho hagués considerat oportú, i ningú no li n'hauria fet cap retret.

com a Ball robat, allo que Joan Oliver sometia a un procés dialectic era la possibilitat d'abastar la felicitat per mitja del matrimoni. En Una dreuera ho és l'escala de valors morals i els costums tradicionals, després que la societat en la qual recolzava ha sofert un colapso. Aquest procés aconduïx, ensems, a la constatació d'una espècie d'insatisfacció arrelada en la mateixa naturalesa de l'ésser humà, que ni tan sols els

canvis violents, que tendeixen a una alteració d'unes circumstàncies determinades, no assoleixen d'eliminar. Enric Forcada, que és la concreció del tipus de burges característic del nostre país, després d'haver afermat la fortuna heretada del seu pare, mena una vida comoda, una mica preocupat pels negocis, això sí, i hom diria que és més o menys feliç. Això no obstant, es veu que preferiria dur una vida més deslligada de problemes i molt més senzilla, com la del seu xofer, de qui enveja els seus esmorzars a basa de "seques passades per la peella" amb una llenca de cançalada. "I que en sou, de feliços, els pobres", li diu al xofer. És clar, que aquests, els pobres, no es miren amb els mateixos ulls la seva situació. Per això, el xofer li contesta: "Ben cert, senyor Enric. Llastima que no ens en podem aprofitar gaire". Tanmateix, cal notar que el xofer reconeix que és feliç, encara que aquesta acceptació vingui prenyada de resignació i presuposi una mena de descontent. En aquest cas, però, la insatisfacció/produïda, potser, per la manca de béns materials; en canvi, semblaria que no es queixa pas de la seva condició d'home. Aquest és el cas, també, del senyor Petit de Ball robat (el passant del bufet de l'Oleguer) el qual, quan hom li pregunta si la "perspectiva de cinquanta anys de monogamia feliç no l'espervera", ell contesta: "Al contrari, senyor Oleguer, al contrari. Precisament ara que Nostre Senyor s'ha dignat a confiar-nos aquest angelet..." Vol dir, doncs, que la problemàtica existencial, en aquest nivell social, difícilment hom se la planteja, i les preocupacions, per consegüent, són d'una altra naturalesa.

Tornem, però, a la família Forcada. La muller, Gertrudis, religiosa, temorega de veure alterat l'ordre en que viu instal·lada, es dedica a complir el seu paper de mare, sense cap altra aspiració, si més no, sense manifestar-la. La taula de valors amb la qual el matrimoni mesura el comportament dels seus fills és gairebé la mateixa: més liberal el pare, no gaire més estricta la mare, per la seva miopia a veure la realitat.

Els fills, Tesa i Lau, personifiquen la generació de postguerra, la qual, desorientada, mancada d'una escala pròpia de valors, privada de la

de conservar el final, malgrat que això comporta el risc de tenir l'obra informació adequada ~~en~~ sobre allo que s'esdevé en d'altres latituds, respon mimeticament a l'orientació que marquen els corrents caòtics de l'art d'entreguerres, en creure, confusament, que poden ésserx considerats com a vàlids per a bastir la seva ètica. Així veiem com els fills menen una vida dissociada completament de la llar, de tal manera que els pares no en saben res d'allo que pensen, d'allo que són o d'allo que fan els seus fills. El pare, encaparrat amb els problemes dels negocis i amb la deria d'anar a practicar el tir als colomins, ni tan sols s'ha preocupat mai de veure quina mena de quadres pinta la seva filla, Tesa -la qual fa pintura abstracta i practica l'amor lliure. Tampoc no ha tingut temps d'ocupar-se del seu fill, Lau -estudiant fracassat, que es dedica a fer de poeta i d'invertit-, i només de tant en tant expressa el seu propòsit vague de "posar ordre en aquesta santa casa", amb la qual cosa vol dir que obligarà el seu fill a estudiar o a treballar i li recordara a la seva muller que els cal casar la filla.

La mare tracta sempre de defensar els seus fills, quan aquests s'encairen amb el pare, i s'acomodra a veure com Tesa l'acompanya a missa, i es posa contenta en saber que Lau no surt amb noies, sense adonar-se ni sospitar allo que s'amaga darrera d'aquestes actituds.

Junt amb Bepo i Jojó - que pertanyen a la mena de joves que el senyor Enric qualifica de "perfectes ximpls" -, es presenta a la família Oriol, el "moralista", creient i fermament adherit al codi de la moral cristiana - i que segons el senyor Forcada podríem situar, al costat dels seus fills, entre els joves que són d'una mena distinta a la citada abans: els "tristos i savis".

Amb tots aquests elements, Joan Oliver ha construït tres actes perfectes, per a plantejar un problema la solució del qual li esta fatidicament donada per endavant, i que aconseguirà demostrar la inutilitat i el fracàs dels valors morals que són posats en joc, per tal d'alterar aquella solució. Per això hem dit abans que l'autor ha tingut necessitat

ció de la crítica, davant el fet teatral a casa nostra.

de conservar el final, malgrat que això comportés el risc de tenyir l'obra amb un lleu matís melodramàtic. La notícia de l'embaràs de Tesa sacseja violentament la tranquil·litat del pare, però la seva reacció arriba massa tard. Ja res ni ningú no podrà aturar els esdeveniments i el suïcidi de la filla es convertirà en la acusació irreductible que mostrara el fracàs dels pares, l'allunyament en què han viscut, pares i fills, durant tants anys, la impossibilitat de bastir una ètica sense una escala de valors, de part dels fills, la feblesa i l'arxisme d'una moral envellida, predicada per l'Oriol, a la qual s'arrapen els desesperats, i que sols pot oferir una hipotètica "salvació" més enllà de la mort.

En Primera representació, Joan Oliver desenvolupa i amplia allò que constituïa el nucli de Gairebé un acte o Joan, Josna i Joanet, obra publicada l'any 1929. No trobarem aquí "res de tesi - com ha dit l'autor-, res de problemes psicològics o socials. I gairebé res -almenys en el disseny de l'autor- d'una comèdia de costums". De fet, Primera representació és "una paròdia de comèdia d'argument, amb personatges 'bons' i personatges 'dolents'". Com ha dit Joaquim Molas (Ibid), en intentar de valorar aquesta obra, "hem de tenir molt en compte que tradueix unes inquietuds pròpies del temps en què fou concebuda i realitzada per primera vegada. En altres paraules, que intencionalment, temàticament i tècnicament pertany a l'època d'entreguerres". Creiem, però, que si Joan Oliver ha accedit a que aquesta peça s'estrenés posteriorment a Ball robat (o sigui l'any 1959, mentre que Ball robat s'estrenà el 1958) és perquè, en allargar-la, hi introduí el quadre primer del segon acte que esdevé una sátira àcida a les tares que roseguen els nostres medis teatrals: el vedetisme, la vanitat, els interessos. Indirectament, també, reflexa alguns altres dels motius que expliquen la pràctica en què es troba la nostra escena i, per consegüent, l'obra adquireix un valor crític important. A part d'aquelles mireries, tan humanes, però, que primen entre bastidors, a les quals s'hi podria afegir la manca de disciplina i de responsabilitat artística, l'autor ens presenta l'actitud indiferent del públic i la feblesa de la formació de la crítica, davant el fet teatral a casa nostra.

Tecnicament, representa un intent de trencar els motlles que engavallen la comedia tradicional. Així, l'obra acaba sense acabar. Cau el teló bruscament i mai no sabrem que els esdevindrà en el futur en aquells éssers hipotètics en la vida dels quals ens ha estat permès de tefanejar durant un instant.

En veure que no li era possible de "promoure un redreçament o almenys un endegament de l'escena professional - cosa que hem intentat més d'una vegada -", Joan Oliver es va esquitllar, com ha dit, "per la porta falsa i comoda de les traduccions". Aquestes esdevenen autèntiques recreacions a vegades, com és el cas de l'adaptació del Pigmalió de G.B. Shaw, per exemple, o la traducció del El misantrop de Molière, la qual li valgué el Premi del President de la República Francesa, l'any 1951. Després de això, va fer lectures privades a cercles d'amics. Durant aquests anys, ni les antologies ni les històries de la literatura catalana que hom publica no inclouen la seva obra i tampoc el seu nom. Tot i que l'any 1958 es publicà En va fer Joan Brossa (escrit, però, el 1950) i que hom presentà el seu Àl·lodeu-espectacle l'any 1951 (produït l'any 1947) o bé les obres citades en el capítol anterior, dirigides per Mercè de l'Aldea (l'any 1956), no podem afirmar que l'obra de Joan Brossa ha pres caràcter públic en els darrers quinze anys. De la seva vasta producció poètica, només s'ha publicat els Poemes civils (1961), Cop de pena (1963), acompanyant les litografies de Joan Miró, amb un proleg d'Arnau Puig, i El pa a la barca (1963), amb litografies de Tapies. També l'any 1963, la Sala Gaspar fa un tiratge de 140 exemplars de la seva Novel·la, amb 22 litografies i "collages" de Tapies. Segons A. Cirici (ibid), hom prepara una edició de "diversos entre els seus llibres de poemes".

Les seves obres ^{literàries} han gaudit, durant aquests anys, d'una relativa difusió la qual, si tenim en compte la magnitud de les representacions teatrals, podem considerar-la com a un autèntic esdeveniment que posa en relleu l'interès que han despertat les seves obres i, a més, els seus valors intrínsecs. Ha estrenat la peça (1954); han estat llegides o re-

Joan Brossa

Joan Brossa ha estat un dels valors de les nostres lletres que ha romàs durant més anys inedit. Autodidacte, pels volts del 1938, comença de cantar d'una manera epica les seves impressions dels anys de la guerra. Més endavant, vers el 1941, la coneixença personal del poeta J.V. Foix féu que gosés de trencar les formes convencionals, per tal de donar pas al doll creador propi. "El metode surreal va alliberar-lo - ha dit A. Cirici Pellicer ("Serra d'Or", Febrer 1966) - pero, ell, enlloc de seguir-ne l'aventura individualista, va emprar-lo per a comunicar-se amb l'expressió comuna de la gent comuna". Treballa incansablement, pero la seva obra poetica roman colgada de cendres, sols esventades, ara i adés, per a oferir lectures privades a cercles d'amics. Durant molts anys, ni les antologies ni les histories de la literatura catalana que hom publica no acullen la seva obra i tampoc el seu nom. Tot i que l'any 1952 és publicat En va fer Joan Brossa (escrit, pero, el 1950) i que hom presenta el seu Acció-espectacle l'any 1951 (produït l'any 1947) o bé les obres citades en el capítol anterior, dirigides per Merce de l'Aldea (l'any 1950), podem afirmar que l'obra de Joan Brossa ha pres caracter públic en els darrers quinze anys. De la seva vasta producció poetica, només s'ha publicat els Poemes civils (1961), Cop de poma (1963), acompanyant les litografies de Joan Miró, amb un proleg d'Arnau Puig, i El pa a la barca (1963), amb litografies de Tapies. També l'any 1963, la Sala Gaspar fa un tiratge de 140 exemplars de la seva Novel·la, amb 22 litografies i "collages" de Tapies. Segons A. Cirici (Ibid), hom prepara una edició de "diversos entre els seus llibres de poemes".

Les seves obres ^{dramàtiques} ~~teatrals~~ han gaudit, durant aquests anys, d'una relativa difusió la qual, si tenim en compte la magresa de les representacions teatrals, podem considerar-la com a un autentic esdeveniment que posa en relleu l'interès que han despertat les seves obres i, ensems, els seus valors intrínsecs. Ha estrenat La xarxa (1954); han estat llegides o re-

presentades: Els entrebanes de l'Univers (1957, a la Universitat de Barcelona), La sal i el drac (1958), Els beneficis de la nació (1959, a la Universitat de Barcelona), La jugada (1960, presentada pel Club 49 a Cabrils), El bell lloc (1961, per l'EADAG), Or i sal (1961, per l'ADB, al Palau de la Música Catalana, i dins el IV Cicle de Teatre Llatí), Grand Guingol (1962, per l'EADAG), Aquí al bosc (1962, pel TEC), Cale i rajoles (1964, pel TEC), la traducció al francès de La jugada (1964, a la Universitat de Lió). L'any 1961, l'EADAG, el Club 49 i el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, conjuntament, li reteren un homenatge i dues obres seves foren representades al local ~~del~~ del Museu. Ha escrit un ballet, Gomintoc, en col·laboració amb Cercós (1954), el qual roman encara inedit.

L'isolament en que s'ha hagut de desenvolupar aquesta producció, la manca de contacte amb el públic l'han perjudicada en graus diversos. D'una banda, aquesta irregularitat, que tant ha afectat l'obra de la majoria ~~d'escriptors~~ d'escriptors de llengua catalana durant tot aquest període de postguerra, ha estat la causa que hom descobrís en el teatre de Brossa influències d'autors estrangers, l'obra dels quals ha estat produïda posteriorment a la del nostre autor. Així, el públic l'ha emparentat amb Ionesco i, encara, com a imitador de la tècnica d'aquest. Això, és clar, perquè el nostre públic es va encarar amb la producció d'ambdós comediògrafs gairebé simultàniament, perquè, si enlloc de coincidir el coneixement de l'obra brossiana amb la introducció de les obres de Ionesco a la nostra escena, s'hagués esdevingut amb les de Harold Pinter, per exemple, la confusió, suposem, hauria existit igualment amb aquest autor o, pel cas, amb la de qualsevol altre dels autors moderns que recorren un camí similar: el camí del "teatre de vanguardia". La primera obra de Ionesco és del 1950, La cantatrice chauve, i ja hem vist com les primeres obres de Brossa, bé que estrenades a partir del 1950, foren produïdes amb una anterioritat de dos o tres anys. Arnau Puig, qui també havia assenyalat aquest emparentament aquell orat per Ionesco.

ment, tot subratllant, però, que, en tot cas, Joan Brossa era un Ionesco "avant la lettre", posteriorment s'ha sentit obligat a precisar (proleg a Or i sal, "Quaderns de Teatre" 1963) el seu pensament "per evitar - segons que diu - una facil i gratuïta identificació entre el teatre de Brossa i el de Ionesco sota el comú denominador de "teatre de l'absurd". Per tal, doncs, de fer la rectificació que ell considera oportuna, Arnau Puig fa una discriminació entre les circumstàncies i les estructures socials en que s'ha desenvolupat l'obra d'aquests autors, la qual difereix "en molts aspectes fonamentals", tal com ~~precisat~~ ha precisat. En línies generals, les observacions d'Arnau Puig les considerem vàlides, tot i que creiem que no coneixem de prou prou per provar que l'obra de Brossa no pugui ésser encabida dins la convenció del "teatre de l'absurd". El fet que la societat l'existència humana i tracten d'expressar-se i de comunicar-se mitjançant a la qual critica Ionesco en les seves obres sigui una "societat burgesa decadent en la qual l'individuisme ha arribat al paroxisme" -com diu Arnau Puig- i que aquella en que es desenvolupa l'obra de Brossa no hagi arribat encara "als seus límits d'esgotament", no vol pas dir que la tècnica emprada per reflectir, criticar o atacar aquestes societats no pugui ésser semblant. Sense voler desconeixer les diferències, ens resistim a acceptar que situar el teatre de Brossa -almenys les obres que coneixem- dins el context del "teatre de l'absurd" fóra una "facil i gratuïta identificació". Per original que sigui l'obra de Brossa - i ho és molt - i malgrat que certes imatges, ~~certs~~ determinats esquemes, etc. corresponguin a corrents diversos concrets anteriorment -escriptura automàtica, neosuperrealisme, esoterisme, magia -, entenem que la tècnica expressiva i la temàtica de l'obra de Brossa s'entronquen amb la d'aquells qui caracteritzen al·lo que avui coneixem com a "teatre de l'absurd". Potser la resistència d'Arnau Puig a qualificar d'aquesta manera el teatre de Brossa neixi de la interpretació que en fa del concepte o del sentit que li atribueix. Més, semblaria que solament considera com a "teatre de l'absurd" aquell creat per Ionesco.

Enviat Cal, doncs, precisar que entenem per "teatre de l'absurd", definició que ens servirà per a quan, més endavant, ens toqui parlar d'altres autors catalans, l'obra dels quals, ni que sigui parcialment, voreja o penetra la temàtica i la tècnica de l'absurd. En un dels estudis més importants i seriosos que ~~existen~~ han estat escrits sobre el tema ("The theatre of the absurd", Anchor Books, A-279), Martin Esslin situa dins aquesta denominació les obres d'autors tan distints com (ultra Ionesco) Beckett, Genet, Pinter, i encara Simpson, Vian, Arrabal, i el nostre Manuel de Pedrolo, entre molts d'altres. No tots aquests autors, és clar, critiquen la societat francesa, ^{en canvi} en canvi trobarem en llurs obres dos factors principals que són els que els emparenta: la temàtica i la tècnica expressiva utilitzada. Tots ells tenen consciència de la condició absurda de l'existència humana i tracten d'expressar-se i de comunicar-se mitjançant elements que no resisteixen una anàlisi racionalista. L'artista contemporani, incapaç de trobar una explicació i un sentit al món, ~~privat~~ ^{amb la manca} mancat d'una mesura per crear un art d'acord a l'època o que li permetés de conèixer unes lleis de conducta i de valors amb les quals pogués bastir unes bases per crear-lo, aquest art, s'ha vist obligat a experimentar. Com ha dit Esslin: "El teatre de l'absurd forma part de la recerca incansable, dels vertaders artistes del nostre temps, per tal d'enderrocar la paret morta de la complaença i de l'automatisme, i de procurar que l'home tingui noció de la seva situació quan s'encari amb la realitat última de la seva condició". És clar que també criticava la inautenticitat de la societat en la qual es desenvolupa l'home. Però no serà aquest l'aspecte essencial o més important del "teatre de l'absurd". Ultra l'exposició satírica de la manca d'autenticitat d'uns determinats modes de viure, l'autor de l'absurd pretén d'explorar l'absurditat de la condició humana en un món en el qual la desvalorització dels conceptes religiosos han deixat l'home orfe de certeses. És per això que Martin Esslin, en analitzar, en el seu

estudi, el teatre de l'absurd ens mostra sempre l'home (tot prescindint de les circumstàncies accidentals de la posició social o del context historic), encarat amb les motivacions bàsiques de l'existència. Així el trobem "enfrenat amb el temps i, per tant, esperant, en les obres de Beckett -- diu Martin Esslin --, o en les de Gelber, en les quals roman entre la vida i la mort; l'home fugint de la mort, grimpant cada cop més amunt, en les obres de Vian, o enfonsant-se passivament cap a les profunditats, devers la mort, en les de Buzzatti; l'home rebel·lant-se contra la mort, tot enfrenant-la i acceptant-la, en Tueur sans gages de Ionesco; l'home intricadament immers en un miratge d'il·lusions, miralls que reflexen d'altres miralls, i sempre cobrint la realitat última, en les obres de Genet; l'home tractant d'establir la seva posició o de lluitar per tal d'alliberar-se, per descobrir, quan ho aconsegueix, que es troba novament empresonat, en les paraboles de Manuel de Pedrolo; l'home que tracta de crear-se un lloc modest en el fred i la foscor que l'embolcalla, en les obres de Pinter; l'home esforçant-se en copsar la llei moral sempre allunyada de la seva comprensió, en les d'Arrabal; l'home entrempat en el dilema indefugible que demostra que els esforços estrenus aconduïxen als mateixos resultats que la indolència passiva -- la futilitat completa i la mort -- en les primeres obres d'Adamov; l'home sempre sol, murallat en la presó del seu subjectivisme, incapaç de comunicar-se amb el proïsme, en la majoria d'aquestes obres". Aquest resum, encara que molt esquemàtic, il·lustra perfectament quina és la temàtica del "teatre de l'absurd". Ara bé: aquesta temàtica ha d'anar acompanyada per una determinada exposició formal, per tal que poguem encabir-la en la convenció del "teatre de l'absurd". Les obres de Camus o de Sartre també són basades en la filosofia de l'absurditat de l'existència humana, això no obstant, les conclusions són formulades d'una faïça racionalista, mentre que els autors citats per Esslin, ^{en l'extracte reproduït més amunt,} ~~en l'extracte reproduït més amunt,~~ no es valen de conceptes intel·lectuals sinó d'imatges poètiques; tampoc no plantegen cap problema intel·lectual

En les obres de Brozos descobrim una presumpció, de part de l'autor,

ni donen solucions concretes. L'obra naturalista, i adhuc l'expressionista, es desenvolupa progressivament des d'una premissa o planteig determinats devers una possible solució, tot seguint un fil ininterromput. D'aquesta manera, l'espectador és entrampat pel desig que se li desperta de conèixer allo que s'anira esdevenint en el curs de l'obra. En canvi, el "teatre de l'absurd" el situa, d'entrada, davant la cruïlla en que haura de decidir si sortira de la sala o bé si hi romandra. Si opta per quedar-se, sera perquè ha estat influenciat per l'encanteri de la magia, del misteri, que traspuja allo que veu, i en voldrà esbrinar el significat. O sigui que, en aquest cas, no li interessara pas tant saber "que" succeira sinó "que succeeix", en l'escenari. Com ha assenyalat Eva Metman ("Reflections on Samuel Beckett's Plays"): "El buit que es produeix entre allo que es mostra a l'escenari i l'espectador ha esdevingut tan insostenible que aquest no té altra alternativa que anar-se'n o bé ésser absorbit per l'enigma de les obres, en les quals res no li recorda ni els seus propòsits ni les seves reaccions en front del món que l'envolta".

Un altre element que xocara a l'espectador és el llenguatge. La logica del llenguatge, en el teatre "literari", és un dels components principals de l'obra, en canvi en el "teatre de l'absurd", per bé que ~~xx~~ continua essent important el llenguatge, no ho és tant la seva logica. "En posar les paraules d'una escena - diu Esslin - contrastant amb l'acció, en reduir el dialóg a una xerrameca sense significat o en canviar la logica discursiva per la logica poetica de l'associació o de la assonancia, el teatre de l'absurd ha donat una nova dimensió a l'escenari".

Evidentment, per damunt, o per davall, d'aquestes concomitancies entre els autors de l'absurd, caldria cercar aquelles caracteristiques que els individualitzen, segons el grau d'originalitat de cadascú, però, sense dubte, considerem valids els conceptes exposats per tal de poder adscriure en aquests corrent els autors que d'una manera o altra han construït llurs obres d'acord amb aquests conceptes.

G. Torrente Ballester, a les "Conversaciones Nacionales de Teatro", En les obres de Brossa descobrim una preocupació, de part de l'autor, que tingueren lloc a Cordoba l'any 1965, en comentar aquest problema,

per cercar un sentit al destí de l'home; ens sobten els diàlegs (a estones semblen monòlegs, que en algun moment s'enllacen, o bé, directament, semblen diàlegs de sords); no hi manca el simbolisme, la imatgeria poètica, l'acció sense projecció en el temps, en fi res d'allò que, d'una manera general, és comú a les obres de l'absurd.

Arnau Puig ha assenyalat que Brossa és un autor que "necessita escriure-ho tot per poder alliberar-se, a l'impuls de les vivències que van omplint el seu pas pel món concret que s'esta forjant per al·l demà. Sembla que vagi passant de l'alquímia a la física nuclear. Com a resum podríem dir que és una literatura de testimoni personal, que s'atansa cap a la literatura de testimoni col·lectiu". Certament, aquesta definició reflexa la manera de pensar i l'actitud de Brossa. Ell fou un dels primers escriptors de casa nostra que va manifestar la seva disconformitat per l'actitud dels poetes catalans davant els problemes que plantejava la conjuntura adversa creada pel triomf del feixisme. Segons Brossa, l'obra d'aquells poetes no responia a la necessitat del moment. Deia, ^{aquestes} bé que no amb ~~les~~ mateixes paraules, que, en llegir els nostres poetes, hom tenia la impressió que vivien en una mena de paradís on no succeïa res que torbés el so de les seves lïres. En canvi ell des de les seves primeres temptatives poètiques s'imposà el deure de testimoniar el dramatismes d'uns fets que tanta transcendència havien de tenir per l'esdevinidor de la nostra terra. Evidentment, també en la seva obra teatral s'endevina aquesta preocupació ideològica, per bé que per causa de l'ús de formes metafòriques no sigui fàcil de descobrir-la. Tampoc no és impossible, però. Generalment aquesta dificultat per comprendre les obres absurdes és més aparent que real. En una ponència presentada per G. Torrente Ballester, a les "Conversaciones Nacionales de Teatro", que tingueren lloc a Córdoba l'any 1965, en comentar aquest problema,

aquest senyor deia: "Que guanyem pel fet que a Tot esperant Godot s'hi xifri l'angoixa del nostre temps, si els homes angoixats no se n'assabenten? (l'Primer Acto" nº 70, pag. 9). Caldria tenir en compte, en front d'aquesta pregunta, la reacció dels mil quatre-cents presos que van presenciar una representació d'aquesta obra de Beckett, precisament, feta per la "San Francisco Actor's Workshop", dirigida per Herbert Blau, a la penitenciària de San Quentin, l'any 1957. Des de l'any 1913, en que hi actua Sarah Bernhardt, no s'hi havia representat cap altra obra teatral en aquella presó. La majoria dels presos no havia vist mai cap representació dramàtica. Quan s'alça el teló i veiren que no sortia cap noia, els espectadors començaren de protestar, i alguns esperaven que els llums minvessin per tal d'abandonar la sala, però, tal com va escriure un dels mateixos presos en el diari de la penitenciària ("San Quentin News", San Quentin, Calif. 28 novembre 1957): "Van cometre un error. Van escoltar i van mirar durant dos minuts de més... i s'hi quedaren" L'editorial d'aquest diari demostra que l'obra fou compresa pels convictees: "Fou l'expressió, simbòlica per tal d'evitar qualsevol error personal, d'un autor que espera que cada persona del públic tregui llurs propies conclusions, ^{que} cometí llurs propis errors. No exigeix res, no imposa cap concepte moral dramatitzat a l'espectador, no ofereix cap esperança específica... Nosaltres encara esperem Godot, i seguirem esperant. Quan l'escenari se'ns faci insuportable i l'acció s'esllangueixi, nosaltres ens insultarem i jurarem que ens n'anirem per a no tornar.. però, aleshores, ens trobarem que no hi ha cap lloc on anar!" (Ibidem). D'aquest fet podríem treure la conclusió que l'obra absurda demana que l'espectador l'encari lliure de prejudicis sobre com a d'ésser una obra teatral. Molts crítics han condemnat

perque han trobat que no té argument, suspense, etc. Vol dir, doncs, que allo que sobta més és la forma. Pensem que una cosa similar succeeix quan hom escolta música dodecafonica per primera vegada, o quan contempla un quadre no figuratiu, sobretot quan el subjecte té una certa cultura musical o plastica. Allo que escolta o veu no respon als canons que ell coneixia.

Or i sal és una obra de Joan Brossa dividida en tres actes, aparentment sense cap connexió entre si. En el primer acte, l'Home Primer esta separant les pomes dolentes, que treu d'una caixa, de les bones, mentre "conversa" amb l'Home Segon. El parlament d'aquests dos personatges segueix una línia distinta i sols, de tant en tant, la resposta ^{de l'un} ~~de l'altre~~ sembla correspondre a la pregunta o reflexió de l'altre. El pensament de cadascú es desenvolupa, certament, en dos plans ben diferenciats. L'Home Primer és un idealista que somia en una estructuració del món diferent d'aquella que coneix, basant-se en una mitologia que va llegir en un tractat. Amb la seva acció (separar allo que és bo d'allo que és dolent) sembla demostrar que malgrat el seu idealisme és un home practic. Dirieu que treballa per que es realitzi el seu somni, tot i semblar hipotetic i absurd. En canvi, l'Home Segon, el qual no esta pas per somnis, sembla ésser molt més positivista, per bé que no fa res, no actua. Segons les seves paraules, creu en l'acció ("Les coses no es poden mirar de llunt estant, o fent com qui fuig", diu), pero després veiem que allo que el preocupa és traspasar el negoci, bo i treient-ne un bon ~~guany~~ guany, per a la qual cosa no dubta a utilitzar l'engany i la mentida. La seva acció mor en les paraules. Ofereix falsedats, les quals, merces a la seva dialectica, l'Home Primer, amb una gran bona fe, falsos i enganyadors, i amb la solidaritat d'altres que, tot i mostrar

pren com a veritat. L'arribada de l'Home Tercer, esceptic, tocant de peus a terra, evita que l'Home Primer caigui en el parany, i desmascara les intencions de l'Home Segon. Aquest descobriment li causa una gran decepció, a l'Home Primer ("No hi havia des de debo?", pregunta), decepció que no aconsegueix, però, d'esmicolar la fe en el seu treball. Aquesta fe només és compartida per l'Home Tercer en part ("Doncs jo crec que tot és compacte i que són ben inútils les obres", confessa), això no obstant, aquest demostra tenir confiança en el futur i l'esdevenidor ("Jo sé que tot serà possible temps a venir"). Tanmateix, l'Home Primer no és un il·lús. Ell sap, també, que la seva tasca és insuficient, i l'escepticisme de l'altre l'aclapara una mica ("Amb que aquests treballs no n'hi ha prou", diu), per això quan aquest li diu que s'han de reunir al "casal" i que "sembla que han ingressat alguns companys", l'Home Primer para de treballar un instant, tot dient: "Sí? Això ho contrapesa tot, Fulgenci". L'Home Tercer fa, somrient: "Oï que sí?", i aleshores l'Home Primer es posa a treballar amb delit, mentre cau el teló. Per bé que no hi ha una al·lusió directa, i per més que el fet de separar les pomes bones de les dolentes faria suposar que la labor a que es refereixen té un caràcter més aviat moral, creiem que, degut a les actuals circumstàncies, ens és permès de suposar també que aquest treball, que encara és insuficient, a la realització del qual, però, s'adhereixen més companys cada dia, pot ésser igualment referit a la tasca que duen a terme aquells qui tracten de salvar l'essència del nostre país, a desgrat de les decepcions que causa el capteniment d'alguns, comodament instal·lats en una situació que els afavoreix, falsos i enganyadors, i amb la solidaritat d'altres que, tot i mostrar-

se esceptics, tenen confiança en l'esdevenidor. També en la narració mitològica que fa l'Home Primer ressonen fets que ens recorden esdeveniments històrics de tindre memòria a casa nostra. ("Amb superior riquesa, Arromoc, perquè és descendent dels arbres de pedra, esdevé sagrat pels qui no rebutgen cap dels seus triomfs. Ja t'ho dic. Així i tot, va arribar el temps que els seus servents patien gana, fins al punt que molts d'ells es morien per les valls properes que més fosques estaven". Quan Arromoc s'apareix a un jove, que sortí a "buscar rels i plantes per alimentar-se", li diu: "Les columnes entenen la batalla". El jove contesta: "No ho sé: jo odio els forts, ben contra tota esperança de posseir un bosc". Arromoc, sorpres que li digués a la cara que havia sentit el clam de la terra, va contestar: "Mil anys és una xifra rodona". El jove arquejà i va dir: "Coses molt pitjors que horribles nits rejoyeneixen les agulles") Les paraules del jove i la seva actitud de lluita són significatives i esperançadores per en aquells qui hem viscut l'"horrible nit" i odiem els "forts" que ens van portar la fam, ben "contra tota esperança", però que escoltarem el clam de la terra, perquè "coses molt pitjors que horribles nits rejoyeneixen les agulles"

En l'acte segon, uns nois juguen a buscar alguna cosa amagada. Aquesta recerca simbolitza la lluita individual per tal d'assolir aquells trets essencials que a la fi de la vida hauran constituït la raó de l'existència. "Cadascú que busqui la cosa que li pertoca - diu el Noi Primer, el més conscient de tots -. Hi ha tantes coses amagades com jugadors". Tanmateix, passen l'estona distrets en altres jocs més banals i, finalment, se'n van i el Noi Primer diu: "Ningú no s'ha acostat a les coses que hi havia amagades". En l'escena següent, una Noia monologa amb la seva imatge reflecti-

da en un mirall de ma. Diríem que en una mena d'autoanàlisi, a través d'una imatgeria mítica, nodrida per les lectures infantils, tracta de descobrir la pròpia individualitat, si bé s'encanta i es distreu enlluernada per les aparences.

Finalment, en la tercera escena de l'acte segon, assistim a la discussió que mantenen Tomas i Agustí a l'entorn de la possible intervenció d'alguna força extranatural en els jocs d'il·lusionisme de Jeroni, a qui el Sant Ofici ha sotmes a judici. En una bona part del diàleg d'ambdós intervé Imelda, la muller de Jeroni. Al llarg d'aquest diàleg, més o menys socràtic, es ~~enfronta~~ contraposa el racionalisme d'Imelda a les elucubracions intel·lectuals dels dos homes. De fet, es tracta d'esbrinar fins a quin punt l'home pot arribar a conèixer la realitat, i si li és possible d'abastar-ne la veritat. ("Sempre ets al principi, per molt vell que arribis a ser. La veritat és que només podem saber una part de les coses (...) El món que veus és una manera de pensar. És realment?", diu Tomas) Tot i que Brossa exposa clarament que darrera del "joc de mans" hi ha la trampa i que, per consegüent, aquells qui volen descobrir-hi una intervenció extranatural fan palesa la seva ignoràcia - segons que assenyala Arnau Puig -, també ens dona a entendre que el nostre intel·lecte ens enganya i que no podem renunciar al coneixement directe de la vida, per mitja de l'experiència, tot limitant-nos a penetrar-hi solament per via d'allò que ens diuen els llibres o el nostre cervell ("El combat ha d'ésser real. La filosofia no existeix sinó al cervell", diu Agustí).

Les idees d'aquests dos personatges suggereixen les d'aquells Sants que són coneguts pels mateixos noms: Sant Tomas, esceptic i incredul en front de tot allò que no pogués comprovar per mitja dels sentits,

va dubtar, segons que sembla, de l'autenticitat del fet de la resurrecció de Crist; Sant Agustí, qui havia professat els ensenyaments de Manes, un cop convertit al catolicisme, es dedica a combatre els errors dels maniqueus, o sigui tot allò que podia ésser causant d'illusió o falsedat.

El Marit, del matrimoni que apareix al tercer acte, rumia la manera de vencer el drac. Cal notar el contrast que es produeix en presentar-nos aquest home obsessionat per aquesta quimera en un medi ben normal i de cada dia, com és la llar en la qual viuen. Així, de tant en tant, podem creure, com ho fa Arnau Puig, que el problema no és si existeixen dracs o no, sinó que aquesta utopia representa la justificació de l'existència d'aquesta família. O sigui: el Marit ha convertit el drac en un objectiu utòpic, que li serveix per a donar sentit a la seva vida. Això pot ésser cert. Ara: si ens aturem a desxifrar el sentit d'algunes frases, potser veurem que aquest "objectiu utòpic" pren un caràcter més concret, sense deixar d'ésser, però, utòpic la finalitat. Ningú no l'ha vist, el drac. Només el Marit diu: "Les altres observacions que recordo són principalment fotografies o dibuixos de la bestia...". La Muller creu que és possible que existeixi, perquè fa cas d'allò que li explica el Marit. Les dues veïnes, quan el Marit els pregunta si no n'han vist cap, de drac, reaccionen com si creguessin que els vol prendre el pel. És evident, però, que per al Marit, el drac simbolitza quelcom de concret: n'ha vist fotografies i dibuixos. Per la descripció que en fa, el drac és la personificació del poder, de la destrucció, del mal ("Com saps, té unes dents molt refilades i una llengua que punxa com una espasa" "I les ales?" - pregunta la Muller. "Són immenses i poden provocar una tempesta" (...)) "La bestia es tira

al damunt de qui s'hi encara") la, també en tres actes, en la qual
No creiem que sigui gratuït de suposar que "drac", en aquest cas,
pugui ésser sinònim de "dictador", perquè més endavant, encara, el
Marit arrodoneix la descripció amb uns trets que, associats als ante-
riors, ens donen la caricatura dels dictadors que tots hem conegut a-
questes darrers anys, si més no, en "fotografies i dibuixos" ("Hi ha
moltes figures de dracs; hi ha molts ninots d'aquesta mena, amb un gran
espetec de coets") Demés, ell té la convicció que no són invencibles.
("Pero jo et dic fa temps que no els crec impossibles de vencer"), no-
més és qüestió de no aflluixar en la lluita, perquè en algun moment se-
rà possible de ferir-lo en algun punt flac, i, aleshores, només caldrà
esperar/ ("El cas és aconseguir que es vagi dessagnant i vagi perdent
força"). Les veïnes no en saben res del "drac", perquè es troben massa
absorbides pels petits problemes domèstics i no senten l'ure de les al-
privacions. Després del moment d'estranyesa, que manifesta la Dona Pri-
mera (una de les veïnes), quan el Marit li parla del drac, i un cop
ja se n'ha anat, la Muller li diu a ell: "Veus com no sabia de que li
parlaves?". I el Marit li contesta: "Es que a aquesta la vida li va
bé". És clar que, ben mirat, el "drac" pot representar el Mal, però,
no ho és ~~ni~~ també el "Dictador" el representant del Mal? A casa nostra
això ho sabem molt bé, si més no aquells qui no fem com les veïnes
d'aquest acte. La memòria d'aquells qui ens sobreviuen només dura, un
En començar a analitzar aquesta obra, hem dit que aparentment els la-
actes no tenen cap connexió entre si. Arribats al final, veiem que la
lluita dels personatges per tal de trobar un sentit a l'existència, tot
tractant, ensems, de crear un món millor, en el qual l'home no hi si-
gui tan alienat, és una constant que dona unitat a l'obra.

Calc i rajoles és una comedia, també en tres actes, en la qual trobem de nou aquells elements que li són cars a Brossa: els jocs de la mitologia grega. Inevitablement, aquestes històries els menen a carmans, les tirallongues mitològiques, els diàlegs descordats, etc.

En el primer acte, apareixen uns nois ocupats a engegar un globus, als afores d'un poble. Arriba una Vella i, a través de la conversa que manté amb els xicots, anem descobrint com s'oposen els interessos que ocupen la ment en dues etapes de la vida tan separades en el temps: d'una banda, la despreocupació dels anys tendres; de l'altra, l'afermentament egoista a les coses petites; d'un costat, la curiositat per l'aventura, pel misteri del desconegut, de l'altre, el desig de conservar immutable allò que hom coneix. Més endavant, l'arribada del Pages i la Pagesa dona peu a una conversa sobre els problemes quotidians de la vida a la ruralia, amb ponderació d'aquelles valors primàries, més autèntiques i vertaderes que no pas les imatges encisadores, però falses, que comporta el progrés, mitjançant la mecanització, car, per bé que pot oferir un alleugeriment del treball, no per això l'home serà més feliç o més lliure, mentre no s'alterin les estructures existents. Tampoc no manca aquí l'al·lusió a l'absurditat de donar més valor a les coses que no pas a la vida mateixa, per tal com a la fi del camí, tornarem a trobar la debilitat de l'home davant la ill·lusió de manar a tots ens espera la caixa i "si arribes a vell amb un bon botí, també l'has d'abandonar", com diu un dels personatges. Fins i tot la nostra presència en la memòria d'aquells qui ens sobreviuen només dura, un cop morts, "el temps de prendre un cafè". Aquesta lliçó, però, poc la saben, i no solament no es produeix la comunicació i la manifestació de l'amor, sinó que els homes per no res es barallen.

Contràriament al que passa a Or i sal, en aquesta obra alguns dels personatges es continuen en tots els actes. En el segon, ens situem a

mir, i això m'omple de calma", i una al·lusió a la superioritat de casa del barber del poble, qui explica a la seva muller alguns fets de la mitologia grega. Inevitablement, aquestes històries els menen a certes reflexions que demostrin la simplicitat de les preocupacions que assetgen ~~les~~ llurs simples ànimes: els problemes concrets de llur existència, que es basen en aquelles necessitats quotidianes de la subsistència ("Qui sap com devien calmar la gana els déus...", es demana el Marit). Al costat d'aquestes reflexions, però, en trobem d'altres que ~~xx~~ fan pressuposar la meditació profunda d'un filòsof. Així trobem insinuacions al problema de la comunicació, mitjançant les paraules; les dificultats que li cal encarar a l'home actual, col·locat en situacions que s'esdevenen ben alienes a la seva voluntat ("En el caos si bé és molt difícil d'entrar-hi, encara és més difícil de sortir-ne"); i, també, la feclesia sobre la qual es fonamenten les religions, la falsedat que s'amaga darrera ~~de les prediques d'aquells qui~~ les prediques d'aquells qui les mantenen i propaguen ("Poc sabem qui són els dipositaris de la saviesa, avui dia (...). Els capellans no crec pas que ho siguin (...). Diuen el que no creuen i creuen el que no diuen (...). I fan el que no deuen ni creuen (...). Mutilen i destrossen la veritat, vet-ho aquí"). Tornarem a trobar la debilitat de l'home davant la il·lusió, de manera que fàcilment es deixa enganyar per les aparences, amb tot i que, en el fons, dubti de l'autenticitat d'allò que veu o d'allò que li expliquen. Això demostra la gran necessitat que té l'home, avui, d'aferrar-se a alguna certesa.

Hi ha la rebel·lió en front de determinades convencions socials (El ~~xx~~ fa promes de la Filla del barber fa: "Quan ens casem...", però, ella l'interromp: "Si estas ben d'acord amb mi, ja som casats. Sé que Zeus ens

mira, i això m'omple de calma"), i una al·lusió a la superioritat de les classes privilegiades enfront dels treballadors.

Finalment, en el tercer acte, veiem com la gent del poble, que han tret la rifa, s'abraonen damunt dels diners, sense respectar l'ordre ni els drets dels altres. Davant d'aquesta demostració d'egoisme desbordant, el barber i la seva família deixen que s'ho enduguin tot, adhuc la seva part. "No s'ha de creure en la sort! Ah! Confiem en nosaltres mateixos" - diu el Marit - "De que serveixen amenaçar el Sol amb aquestes fletxes?". La Fillla i la Muller s'abracen i l'obra s'acaba amb el crit del Marit de: "Visca el Sol!", com una afirmació del culte a la Vida amb un ressò de naturalisme rousseauià.

Aquesta obra està dedicada a Ignasi Iglésies i, en una bona mesura, és una antologia dels temes que conformaren el moll de l'os de la seva obra: l'atac als convencionalismes socials, la defensa de les forces de la natura contra l'egoisme i els deures falsos, la creença en l'amor natural més que en els sagraments, la impotència dels vells, pobres, quan els minven les forces físiques, el valor de tot allò que s'adquireix dignament amb el treball en oposició a la fortuna adquirida per atzar, motiu de lluites, enveges i rancors. Aquesta és la temàtica de Els conscients, de Fructidor, de Els vells, de Les garses.

Arnau Puig ha dit que l'obra de Brossa "és una literatura de testimoni personal, que s'atansa cap a una literatura de testimoni col·lectiu", segons que hem vist. Però afegeix, encara: "No podríem demanar sinó que tota una societat el seguis, encara que fos per aquests viarany tan complexos". No dubtem a fer nostres aquestes paraules com a final d'aquestes notes.

Manuel de Pedrolo

Respecte al teatre de Manuel de Pedrolo, Salvador Espriu ha dit: ("Primer Acto", nº 60): "Pedrolo té coses que m'agraden extraordinàriament. El seu defecte més gran és que procura estar "a la page" amb tot allò que hom fa a fora. La seva forma és desigual". Tot i el respecte que ens mereixen els judicis de Salvador Espriu, lamentem no compartir aquesta opinió. El fet que Pedrolo assagés diverses formes d'expressió amb l'únic propòsit d'estar "a la page" amb allò que hom fa a fora, pressuposaria una vel·leïtat de caràcter que, segons que creiem, Pedrolo no té. Manuel de Pedrolo és massa responsable com a home i està massa engatjat en el temps i en el lloc en que li ha tocat de viure, per que com a escriptor cerqués d'assolir el "vedettisme" que el seguir una moda forania li podria comportar. Recordem les paraules del protagonista d'una novel·la seva, Avui es parla de mi, quan diu: "Treballo per quelcom que sento perdut, per quelcom que potser no estimo particularment perquè és un compostat de moltes coses que em disgusten, però hi treballo perquè sóc aquí i no puc fer res per evitar-ho; hi treballo perquè, si jo no crec, creuen els altres i jo també vull donar-los armes per lluitar, per seguir creient, perquè llur creença i llur combat són bells i la meua carn se'n sent solidària". És clar que això ho diu un personatge de ficció, però resulta que aquest personatge és escriptor i és tan notable la passió que posa en la recerca d'una justificació del seu món interior, que no podem deixar d'acceptar-la com a vàlida en aquesta possible interpretació dels moviments més íntims de l'autor. Així ho ha assenyalat també Maria A. Capmany

en fer l'anàlisi d'aquesta novel·la (Cita de narradors", Selecta nº 251):
"A través de la seva novel·la, amb un sistema que recorda el diàleg
socràtic, l'autor intenta penetrar en el seu propi món interior". Hi ha
a més un altre fragment de la novel·la, en el qual això es fa més evi-
dent: "... hi ha qui escriu perquè creu que aquest és un camí per ar-
ribar a la fama, hi ha qui escriu perquè s'ha descobert una certa habi-
litat... Però és que ni aquest és el meu cas. He d'escriure el que es-
criu i això és tot. Ho he d'escriure encara que sapiga que, en part,
és impúblicable. Sempre que m'he imposat o bé tractat d'imposar-me un
tema, una manera més plaent o, el que encara és pitjor, sempre que he
volgut fer concessions de l'ordre que fossin, a la mentalitat dels al-
tres, he fracassat". Si podem acceptar que aquesta ~~manifestació~~ de-
claració amaga una confessió del autor, hem de convenir que, una fideli-
tat tan insubornable i absoluta a la necessitat d'escriure, invalida
qualsevol sospita d'un propòsit com l'indicat per Salvador Espriu atri-
buïble a Manuel de Pedrolo.
Aquesta fidelitat a la seva vocació, causa per la qual ha seguit es-
crivint a desgrat de totes les circumstàncies adverses, a l'extrem de
convertir l'acte d'escriure en una mostra palpable de l'absurd, l'ha
empenyut a "prosseguir el seu camí - per a dir-ho amb els mots de M.A.
Capmany - indiferent a tota altra cosa que no sigui la seva obra". Cons-
cient de la dificultat enorme de comunicar-se -agreuada per les prohi-
bicions, la sordesa del públic i la minsa producció editorial (sobretot
d'ençà del 1939 fins als primers anys de la dècada del 50) -, dificul-
tat inherent, en una bona mesura a la mateixa naturalesa humana, Pedrolo
s'ha proposat esgotar les possibilitats d'eliminar aquestes dificultats,
mitjançant l'experimentació de tots i cada un dels gèneres literaris i,

encara, dins cada gènere, exhaurir-ne l'aplicació de les tècniques més diverses. D'aquesta manera ha arribat a adequar cada gènere en aquelles necessitats.

La major part de la producció de Manuel de Pedrolo, i segurament la de més gruix, roman encara inèdita. Si bé això obeeix a raons editorials, la trava més important ve condicionada per les prohibicions de la censura, que són les raons de "salut pública" de que parla M.A. Capmany. Val a dir, doncs, que l'obra de Manuel de Pedrolo és coneguda molt fragmentàriament i, per consegüent, resulta molt difícil establir judicis concrets, de part del crític. Per aquest motiu, quan Espriu diu que "la seva forma és desigual", hauríem de saber quines obres teatrals coneix de la producció pedroliana, per tal d'esbrinar en que basa aquesta afirmació. I diem això, perquè precisament en la producció dramàtica del nostre autor, a l'inrevés d'allò que s'esdevé en la narrativa, la forma no ha sofert canvis fonamentals, d'una obra a l'altra. Pedrolo manté la línia argumental, la divisió en actes i, a partir de Cruma, resol els plantejgs temàtics dins la convenció del que anomenem "teatre de l'absurd". O sigui que allí on podríem descobrir una modificació ~~fora~~ fóra en el pas de La nostra mort de cada dia (1956) a Cruma (1957). Els canvis que descobrim, a partir d'aquesta obra fins a arribar a la darrera que coneixem, no afecten l'estructura formal i sols alteren, naturalment, el contingut.

El 1951 escrivia Atzucac, en tres actes, i és la seva primera obra teatral. La seguirien El rei (1954), un acte, i El pou (1954), un acte també. Malauradament no les coneixem aquestes obres, per la qual cosa ens veiem forçats a prescindir de fer-ne cap comentari, encara que això perjudiqui la visió global de la producció dramàtica pedroliana.

L'obra següent és la nostra mort de cada dia, escrita en sis dies del mes de març de 1956 i estrenada pel Quadre Escenic del Casal de Catalunya de Buenos Aires l'any 63 (del 21 d'abril), sota la direcció de l'autor i l'autora d'aquestes línies. Tot procurant evitar la truculència i la nota melodramàtica, Pedroló ens fa penetrar al si d'una família de la classe mitjana en el moment en que la tranquil·litat del seu viure quotidia, un marcat d'amargors i punxes acides, es veu trasbalsada per la visita d'"M", un xicot ben plantat i d'aspecte agradable, el qual pretén endur-se una de les filles de la casa. Superada la paralisi que els produeix el descobriment que aquell xicot, aparentment jove i ben plantat, és la personificació de la Mort, els diversos membres de la família reaccionen de maneres diferents. D'antuvi, el refús, la negació, la resistència a acceptar una realitat tan absoluta i terrible és la tònica general. Seguidament, d'acord a la idiosincrasia de llur personalitat, cadascú adopta una actitud. La Mare, mena^a per l'instint i per un sentimentalisme gairebé irracional, es proposa lluitar desesperadament per tal d'evitar que "M" li arrabassi la filla. El Pare procura, naturalment, aconseguir la mateixa fi, però mitjançant una discussió pacífica amb el mateix M, en la qual posa en joc tota la seva capacitat dialectica i els raonaments més lògics. Davant la insinuació de la mare d'establir un canvi, com a conseqüència del qual serà l'Àvia (la mare del Pare) qui se n'haurà d'anar enlloc de la filla, es posa en evidència - amb el "No, no, no!" aterroritzat de la vella - de quina manera, per causa de la decadència física, s'incrementa l'egoisme i el desig de viure. L'altra filla, enamorada d'M (sentiment romàntic, característic durant una etapa de l'adolescència, que nodreix, en esperits molt sensibles, la idea del suïcidi) intenta de salvar la seva

germana, ho i oferint-se-li amb aquesta condició. Finalment, però, Marina, la filla escollida per M, serà ~~quasi~~ qui d'una faïçó resignada acceptara de marxar amb ell. , alliberant-se, així, del dolor atenallant i de la malaltia inguarible, de l'existència de la qual sols ella en tenia esment.

L'acció dramàtica és resolta mitjançant un desenvolupament realista, tenyida, però, pel vel fantàstic que el mateix espectador introdueix, en no poder substreure's a la identificació que estableix entre l'ésser de carn i ossos que apareix dalt l'escenari i la imatge imaginària que el temor atàvic pel desconegut ha anat dipositant en la part més obscura de la ment, des del fons del temps, relacionada amb la idea de la mort. També l'enamorament de la filla petita proporciona un halo poètic que fa més tolerables aquells diàlegs que són autèntiques reflexions metafísiques sobre la mort.

Al final de l'obra, nosaltres també, com els personatges, assolim la conformitat davant la mort, amb l'acceptació d'una realitat que res ni ningú no pot alterar: ni la lluita instintiva ni el raonament, ni la pretesa substitució d'un ésser per un altre. Perquè la mort és cadascú de nosaltres.

En Cruma, "Investigació en un acte" (Premi Joan Santamaría, 1957), estrenada per l'ADB, el 5 de juliol del 1957, descobrirem l'embrió de la temàtica i la tècnica amb les quals Manuel de Pedrolo haurà de bastir la posterior producció dramàtica: la problemàtica existencial, de la comunicació, la dificultat d'atenyer el coneixement de la realitat, la relativitat de la validesa dels judicis assolits pel raonament, tot dintre la intemporalitat i situat en un lloc indeterminat en l'espai.

El Resident i el Visitant, a l'entorn dels quals gira el plantejament

de l'obra, viuen aïllats en un món interior, incapacitats de percebre la realitat que els envolta, degut a la imperfecció de llurs sentits o bé a la manca ~~de~~ d'una escala de valors actualitzada, d'aquí el títol de l'obra, Cruma, que és el nom d'una mesura etrusca i per consegüent inoperant en aquesta epoca, i les cintes sense nòmbres amb que volen mesurar-ho tot, en un desesperat desig d'adquirir un coneixement que, mentre romanguin tancats en llurs elucubracions intel·lectuals, els sera negat d'abastar. Tampoc no podran establir contacte amb els éssers del sexe contrari, ates que no saben apreciar llurs formes externes. La punta de com els fóra possible de traspassar, ni que fos breument, aquesta barrera que els manté allunyats dels personatges femenins, la dona l'Estrany, qui com diu Jordi Sarsanedas ("Quatre paraules sobre Cruma", Bib. Gresol, nº 29), és el personatge més huma, "perque pot respondre a les sol·licitacions de dos mons", o sigui a la del món del pensament i a la de la realitat.

L'entossudiment i la persistència amb que els personatges centrals tracten de superar llur incapacitat tradueixen l'esforç que ve realitzant l'home, des que té capacitat de raonar, per tal d'esbrinar la realitat última del seu destí.

Homes i No, "Investigació en dos actes", estrenada per l'ADB el 19 de desembre del 1958, planteja el problema de la llibertat. No podia, per consegüent, passar desapercebuda als integrants del Consistori dels Jocs Florals de la Llengua Catalana, celebrats l'any 1960 a Buenos Aires, i per això fou mereixedora del "Premi Ignasi Iglésias", i d'un ampli comentari de part del Mantenedor, senyor Joan Merli, en el discurs pronunciat en el Banquet d'Honor, a la vetlla de la celebració dels Jocs.

Dues parelles, recloses en cel·les separades, són vigilades per un

ésser estrany el qual, situat en una mena de passadís entre les dues cel·les, actua com a escarceller. L'obra s'inicia en el moment en que No (així s'anomena el guardià) s'ha adormit i les parelles decideixen d'atacar-lo, a través dels barrots, per tal de poder sortir d'aquell captiveri. Aparentment, abans, mai ningú no havia aconseguit d'alliberar-se, i tampoc ara ells no poden fer-ho. Alguna cosa, però, han guanyat: la consciència d'una situació intolerable i l'haver descobert la possibilitat d'escapar-ne. Aquesta constatació els menara a continuar la lluita amb l'esperança que, si ells no poden aconseguir-ho, ~~almenys~~ llurs fills seran dotats d'uns coneixements o d'unes habilitats que els permetran d'assolir-ho.

En el segon acte, descobrim que una de les parelles, Fabi i Selena, han tingut un fill: Feda; i l'altra parella, Bret i Eliana, una filla: Sorne, els quals s'han enamorat i per consegüent tracten de trespasar les barreres que els separen físicament. Una exploració minuciosa de les cel·les els permet de descobrir que un dels costats està limitat per un abisme profund, enllós dels barrots de ferro que els separen per la banda del passadís on es troba No, de la qual cosa llurs pares no n'havien tingut mai coneixement. Aquest descobriment els esperona a continuar cercant una sortida, car conceben l'esperança de trobar-ne alguna que llurs pares tampoc no haguessin descobert. Així, s'adonen, finalment, que a l'altre cap de cel·la allò que semblava una paret no és sinó una espècie de cortina. La descoberta produeix una commoció, provocada principalment per la reacció de No, el qual, davant el gest de Feda, qui pretén arrancar la cortina, li mana que no ho faci. L'amenaça de No ("Si toques la cortina, tot s'haurà acabat per a tu i per als teus") fa que Feda dubti a portar endavant el seu propòsit. La por

manifestada per la seva mare i per la mateixa Sorne acreixen el dubte i la tensió. Finalment, però, Feda i Sorne arrenquen la cortina, darrera la qual descobreixen una gran reixa que corre al llarg de tot l'escenari, ~~enfrontant~~ la qual empresona no sols les dues famílies sinó el mateix No. Tres homes, uniformats de negre, ~~inmòbils~~ immobils i silenciosos, la guarden. O sigui que, No era també un presoner, amb l'aggravant, però, que, com diu Feda, encara era "més presoner, perquè ho sabia", ~~és a dir, però, que aquest personatge no s'ajuda mai~~. Simple-

En aquesta "investigació" del problema de la llibertat, Pedroló ens demostra que l'home viu presoner d'una serie infinita de compartiments i que quan es creu que ha aconseguit trespasar una de les barreres o de les reixes que l'encerclen, la tirania, la superstició, el mite, es troba de nou encarat amb una nova reixa: l'angoixa metafísica de la seva condició d'home, la mort, la relativitat de tot coneixement, etc. Però, posa en relleu, també, la capacitat inesgotable de superació que posseeix la naturalesa humana quan és menada per un desig insubornable de transcendir totes les dificultats i per un amor infinit per la llibertat i la justícia.

"Per la senzillesa de la seva concepció - ha dit Martin Esslin - i per l'exposició total de la idea filosòfica amb la representació concreta en termes d'imatge escènica, Homes i No ha d'ocupar un lloc molt alt entre els exemples més reeixits del "teatre de l'absurd".

En efecte: Manuel de Pedroló utilitza la tècnica dramàtica per desenvolupar vertaderes tesis filosòfiques. Una gran habilitat per la dialèctica i un domini mestrirol del llenguatge li permeten de crear, mitjançant llargues converses, que recorden els diàlegs democràtics, uns personatges simbòlics que se'ns aparen més com a representacions de les múltiples zones de l'intel·lecte que no pas com a éssers de carn i

ossos. Aquesta reflexió, ens ha menat a constatar que, mentre els personatges de les seves novel·les, fruit exclusiu del miracle de la paraula, assolixen una consistència d'éssers vius i reals a l'extrem que hom arriba a dubtar de la seva qualitat fictícia, els personatges de les obres teatrals, tot i que són encarnats en la figura física dels actors, i, per consegüent, haurien de semblar més reals, no adquireixen aquella dimensió concreta dels éssers de carn i ossos. Amb això no volem pas dir, però, que aquests personatges no siguin humans. Simplement, volem assenyalar que la tensió dramàtica és aconseguida mitjançant la confrontació de les idees i no per la lluita de les passions o dels sentiments. Aquests ~~personatges~~ juguen un paper secundari, i les passions són gairebé inexistents, perquè aquests personatges més que viure el que fan és "pensar-se", són "pensats" per ells mateixos en el seu devenir existencial.

Darrera versió, per ara (tres actes, escrits l'any 1958) és una versió lliure, la darrera fins en aquell moment, del mite del "pecat original". Un home i una dona (l'Home i la Dona), tancats en una cambra sense mobles (sols hi ha una esfera d'una quaranta centímetres de diàmetre, pintada meitat i meitat de blanc i negre), senten l'urc de voler sortir-ne, d'aquella cambra, però se'n veuen privats per una clausula d'una mena de contracte tacit que han acordat verbalment amb la Portera. La insatisfacció d'aquesta situació, que ara troben absurda, els mena^a/discutir el contracte amb la Portera, tot al·legant que s'havien vist forçats a acceptar-lo i, principalment, que ho havien fet per ignorància d'allò que ~~els~~ s'esdevindria en el futur. Pretenen, doncs, anul·lar aquell contracte. La Portera els diu que això no es pot fer, perquè la decisió que ells havien pres, en acceptar-lo, és

que, d'autoritat, es sentin ben disposats envers el nou aparençut. De pa-
irrevocable. Qualsevol acte que realitzin, que contravingui les clau-
sules, significara que han trencat la paraula penyorada i, per conse-
güent, un incompliment de contracte, per la qual cosa seran perseguits
i castigats. De fet, aclareixen l'Home i la Dona, ells no volen aban-
donar el pis; només demanen l'oportunitat de comprovar si l'el.lecció
que han fet ha estat encertada. En aquestes raons, la Portera hi con-
traposa els seus arguments amb el propòsit de convencer-los que la seva
situació és la millor de totes les que poden imaginar. Per això, a
més, els ha confiat "la cosa més preciosa que tenia: l'esfera". Inflexi-
ble, la Portera es retira sense haver accedit a llur desig. Davant
aquesta actitud, una mica perpàlexos, l'Home i la Dona es lliuren a una
divagació verbal, per mitja de la qual sols aconseguixen d'afermar la
decisió de sortir d'aquell indret. Aleshores, apareix el Xicot, el
qual empeny una esfera com la de la parella, però de color blanc, i
aquest intenta d'aclarir i de justificar les intencions i els actes de
la Portera, a qui, diu, coneix molt bé i amb qui manté molt bones re-
lacions. Malgrat tots els esforços, el Xicot no solament no pot fer
variar les opinions de l'Home i de la Dona, sinó que més aviat desper-
ta en ells una autèntica antipatia. Per tal d'evitar de fer un paper
més galdós, el Xicot se'n va, i la parella es disposa a pensar a fons
sobre el problema, mentre cau el teló.

En el segon acte, després d'una nova aparició de la Portera i d'una
nova discussió estèril, els visita el Bohemi. El seu aspecte, despreocu-
pat, i despeninat que va, contrasta amb el del Xicot, el qual sempre
va impecablement vestit i curosament clenxinat. També empeny una esfera,
de color negre, però. Contràriament a la suposició de la parella, les
relacions del Bohemi amb la Portera són força tibants, la qual cosa fa

que, d'antuvi, se sentin ben disposats envers el nou aparegut. De manera que, aquest, simpàtic i convincent amb els seus raonaments, no solament els fa creure que, si volen, poden sortir d'aquella cambra, sinó que els explica que aquella esfera els pertany i que, per consegüent, poden asseure-s'hi al damunt, tal com ho fa ell a la seva, i d'aquesta manera en prendran possessió. L'Home addueix els escrúpols que sent a faltar a la seva paraula. El Bohemi, llavors, suggereix que, en aquest cas, sigui la Dona qui s'hi assegui, ates que ella no va venir el contracte. La Dona ho fa. Aquell acte comporta un canvi, en la Dona, un canvi en quelcom del seu interior, però que és incomplet perquè aquella experiència, els diu aleshores el Bohemi, cal que sigui compartida. Cal que l'Home també s'hi assegui. Naturalment, la resistència d'aquest, que abans no havia pogut ésser vençuda pel Bohemi, ara cedeix afàblida per l'encant i la suggestió de la Dona. Bon punt l'Home s'hi ha assegut, apareix el Xicot i els diu que la Portera li ha encarregat de dir-los que ja se'n poden anar, que el contracte ha estat invalidat. L'Home i la Dona, agafats per la ma, s'encaminen a la porta. La Dona exclama: "Ho hem aconseguit", i l'Home diu: "Sí, estimada", i cau el teló.

En el tercer acte, la parella es troba instal·lada en una nova cambra on, a més de l'esfera, hi ha un tamboret i un llibre. En aquest nou estatge, tornen a ésser visitats, primer pel Bohemi i, més tard, pel Xicot. L'un, el Bohemi, sembla que vulgui rabejar-se en el seu triomf, el qual vol assegurar per a sempre; l'altre, el Xicot, intenta de recuperar-los per a la Portera, amb la promesa del perdó i de certes concessions a les seves demandes. Finalment, però, la parella els rebutja tots dos, en una decisió tan irrevocable com la que havien pres ~~en~~

en abandonar la cambra. Amb aquest acte pretenen afirmar la seva llibertat i posar en relleu el fracàs dels altres dos. ¹ ~~prolog~~ que Manuel de Arel de l'estrena d'aquesta obra (el 18 de febrer de l'any 1963, pel "Teatre Experimental Català") la crítica "professional" barcelonesa es va esquinçar les vestidures perquè va considerar que Darrera versió, per ara és "antirreligiosa, hasta la blasfemia, en términos que me parece borlean, si no es que caen, en el "Código Penal" (Lluís Marsillach a "Solidaridad Nacional", dos dies després de l'estrena); que fa apareixer a Adam i Eva com a comunistes (Oscar dos Santos, al mateix diari, el dia 21 de febrer de 1963, en un article titulat: "Adán y Eva, comunistas?", el qual crític, d'altra banda, confon a Manuel de Pedrolo amb Joan Perucho, li rebaixa considerablement l'edat i el presenta com a guanyador, en un mateix dia (la festivitat de Santa Llúcia), dels premis "Víctor Català", "Joanot Martorell", "Joan Santam ria" i "Sant Jordi" (1)); i també es lamenta/que "seria sensible se dejase llevar Manuel de Pedrolo, con la corriente pseudo-vanguardista, por un af n pueril de modernidad, por ir a la " ltima": teatro antiteatral, puro camelo, moda absurda que pasará, como pas  el futurismo de Marinetti... y tantos "ismos" puestos en circulación por estetas y snobs" (Josep M. Junyent, al "Correo Catalán", del mateix dia 21, el qual confessa, pero, no haver vist l'obra). Manuel de Pedrolo, m s que res amb la intenció de donar fe de vida, va preparar una replica en aquestes "alegres i despreocupades" acusacions d'uns senyors que, dia darrera dia, ens demostren fins a quin punt els interessin les nostres coses", com diu ell, i la ~~xx~~ va enviar a un "setmanari on la gent sol airejar els seus plets", pero la carta no es publica i "un cop més - diu Pedrolo - els "bons" van assegurar-se una victoria facil. La mena de victoria que pot obte-

nir-se sobre un home lligat de peus i mans". Aquesta resposta, junt amb les notes ~~anònimes~~ dels crítics, figurarà en el proleg que Manuel de Pedrolo ha preparat el dia que pugui editar-se aquesta obra. No volem desapropiar l'avinentesa de reproduir-ne, aquí, un fragment, perquè, a la vegada que fixa la situació del nostre autor, dona llum a les zones més obscures de l'obra. ~~Una argumentació? En aquest cas, su-~~

"Es un curiós i lamentable espectacle" - diu Pedrolo - veure qualificada de comunista la lliure activitat de l'esperit i tota temptativa de pensament independent per aquells mateixos periodics que ens tenen acostumats a denunciar el comunisme com una doctrina que condemna precisament l'home a l'esclavitud física i espiritual, com un sistema opressor que no tolera altra llibertat que la d'escollir entre l'assentiment incondicional i el piquet d'execusió. Aquesta falta de logica - per no afegir-hi res més - diu ben poc a favor d'aquests tristos senyors que, víctimes de les fantasmes del seu cervell, semblen voler erigir-se en novells inquisidors per als quals tot respecte huma és sospitós d'heretgia. ~~La barreja en viu la parolla, a la representació~~

"Hom admet perfectament que una obra, en aquest cas Darrera versió, per ara, no obtingui la cordial acceptació de la crítica professional i accepta de bon grat el dret que assisteix a tot titular d'una secció periodística especialitzada - ~~ni~~ i els altres ciutadans, és clar - de manifestar públicament el seu criteri advers, tot i que sovint, per miopia intel·lectual, per partit preso o per falta de sensibilitat, aquest judici sigui poc digne de consideració. Però ara no es tracta d'assentir o de rebutjar una crítica literària o teatral, es tracta de combatre la inconsciència d'unes opinions que l'obra criticada no autoritza, més: que fins i tot contradiu, car els arguments que s'em-

pren en Darrera versió, per ara no són de tipus marxista, sinó que obeeixen a una dialèctica purament existencial (no "existencialista", senyor dels "ismes") basada en l'afirmació que allò que dóna valor a la vida de l'home és la seva capacitat d'escollir lliurement. O és que potser aquests il·lustres professionals de la crítica no saben distingir el nivell en el qual se situa una argumentació? En aquest cas, suposo que tots hi guanyaríem si decidien d'abstenir-se de ficar els peus a la gallada: no farien el ridícul i el públic no es desorientaria: una determinada creença de la nostra societat. Si el Xicst i el Bo "En Lluís Marsillach, iniciador de les hostilitats, en citar capritxosament El Capital (car Pedroló no dóna el títol del llibre que apareix al tercer acte), entre les obres que la parella de Darrera versió, per ara ha de ser lliure de llegir, ha donat per a un atac manifestament mal intencionat del senyor dos Santos, el qual, sempre referint-se a la parella de l'obra, parla de "la capacidad de envolverse en literatura comunista en vez de trabajar la tierra". Si amb aquests mots al·ludeix les parets de la barraca on viu la parella, a la representació cobertes de fulls de diaris, lamentem molt haver-li de dir que, com que no disposavem de res més, vam haver d'acudir als periòdics que es publiquen ara i ací, cap dels quals, ni amb la més bona voluntat del món, no podríem acusar de materialisme dialectic. Es capciós, pel restant, citar l'obra de Carles Marx, i el senyor Marsillach, i després el seu col·lega, amb el mateix fonament, podien haver-se referit a la Sema Teologica de Sant Tomas: l'un i l'altre són llibres grossos" en el diu, el Aquests mots aclareixen prou, segons que ens sembla, el propòsit de l'autor i el sentit de l'obra, i, ensems, subratllen el nivell intel·lectual d'aquells qui avui exerceixen la crítica, en un pla de pro-

fessionalitat, a casa nostra. No voldríem, però, deixar d'afegir alguns conceptes que la lectura de l'obra ens ha inspirat. Creiem entendre que la decisió de la parella d'abandonar la cambra comporta el rebutjament d'unes circumstàncies i d'unes pressions, que els han estat imposades contra la seva voluntat - o almenys sense tenir-la en compte - a les quals no poden adaptar una existència que tampoc no han demanat. Amb la seva actitud, d'altra banda, critiquen implícitament la perfectibilitat de l'ordre que hom suposa establert per un ésser superior, atesa una determinada creença de la nostra societat. Si el Xicot i el Bohemi poden simbolitzar el Bé i el Mal, respectivament, així, de la manera absoluta que ha pretès de presentar-nos-els la doctrina cristiana, la decisió final de la parella vindria a representar que cal rebutjar qualsevol mena de dogma, per tal de poder fer ús de la capacitat d'investigació i d'assoliment de l'ésser humà i que aquesta sols pot desenvolupar-se en una vida sense traves, sense limitacions, de cap mena. El triomf més gran que la seva decisió comporta és que han guanyat la inquietud, la qual, com diu l'Home, "és l'única que ens permetra de saber que som vius i d'estimar". Estimar, heus aquí l'altra gran conquesta: la convicció que l'amor, l'amor humà, entre l'Home i la Dona, podrà donar un sentit a l'existència. No hi fa res que aquest amor, com totes les coses, sigui obscur i turmentat, perquè cal que sigui així "per a satisfer el nostre afany i permetre'ns d'escollir i crear..." car indefectiblement es faran vells i aleshores sí que hauran d'acarar-se amb un absolut, l'únic: la mort. Perquè ho saben, això, com li diu, el Bohemi al Xicot, han rebutjat de creure o de servir l'un a l'altre. L'obra següent, Algú a l'altre cap de peça, també en tres actes, escrita l'any 1958 i estrenada per l'EADAG el 22 de febrer del 1962, és,

possiblement, una de les més obscures de les obres dramàtiques de Manuel de Pedrolo. De nou, l'acció es desenvolupa en un clos tancat: una cambra, amb tres obertures sense porta. Aquella possible limitació que imposa el reducte clos de l'escenari, Pedrolo l'ha trascendida mitjançant una ~~elaborada~~ enginyosa adequació de les situacions als espais tancats. En efecte: podríem dir que l'escenari se li ha ofert com a una concreció de l'espai en poder desenrotllar aquells conceptes abstractes que conformen el nucli del seu pensament i de la seva visió del món.

En aquesta cambra entre, en alçar-se el teló, un Individu que duu una Vella als braços, a la qual, després de diversos intents, car la dona es decanta adés cap a una banda adés cap a l'altra, la deixa asseguda en una cadira, i ell es retira. Al cap d'una estona, la Vella prova de posar-se dempeus, amb una gran dificultat, com si tingués els membres tenallats per una paràlisi. Els esforços són debades, i cau a terra. Després de refer-se, es mou per l'escenari a rossegons i acaba donant voltes sobre ella mateixa, com si cerqués alguna cosa. Entra la Xicota, qui, després d'observar-la un instant en silenci, li pregunta si ha perdut alguna cosa. La resposta de la Vella és un so inarticulat, sense sentit.

A partir d'aquest moment, la Xicota i tres joves, Cal, Set i Bla, successivament, es dedicaran, de faigó diversa, a provar d'establir un nexa que els permeti de comunicar-se amb la Vella i poder, així, esbrinar qui és. Finalment, però, després d'aconseguir un debil contacte, per bé que del tot insatisfactori, que comporta el desistiment de la Xicota i de Set, mentre Cal i Bla discuteixen la possibilitat d'iniciar un nou apropament, entra l'Individu i s'enduu la Vella en braços. El

descobrint de la desaparició de la Vella, de part de Cal i de Bla, la, els deixa estupefactes. Cau el telé, cal, com a símbol de la força, trac-

Diríem que Pedroló ha ampliat en aquesta obra la investigació iniciada a Cruma sobre el problema de la comunicació i de la problemàtica fenomenològica de la relació subjecte-objecte, o sigui sobre les possibilitats que hom té d'arribar a conèixer l'"altre". L'home no solament ha de lluitar constantment per tal d'esbrinar el sentit darrer de la seva existència, o per tal de descobrir la realitat del món que l'envolta, sinó que s'ha de conèixer i ha de conèixer els altres i, sobre tot, li cal comunicar-se amb els altres. Per a Pedroló, l'"altre", mentre no el coneixem, és una amenaça, és quelcom desconegut, distint, que es troba a l'altra banda d'un buit que ens separa, d'un buit "a banda i banda del qual ens petrifiquem", com diu un personatge a l'obra. La voluntat d'omplir-lo, aquest buit, cal que sigui compartida per l'"altre", però primer hem d'aprendre a conèixer-nos i hem de tenir present que a la vegada ^{que} som buscadors som també buscats. Ara: de quina manera s'haurà d'efectuar l'apropament? Com podrem establir la comunicació i, si s'estableix, fins a quin punt ens sera permes de conèixer l'"altre"? Quins efectes produirà aquest encontre? que l'"altre" sigui "algú pro-

En el curs de Algú a l'altre cap de peça, tens són ofertes tres possibilitats, tres intents d'apropament, que, si bé són realitzats per tres personatges diferents, Cal, Set i Bla, ens cal tenir en compte que aquestes variants són simplement una concessió de l'autor encaminada a facilitar la comprensió d'allo que es proposa dir-nos, car, de fet, els tres aspectes, normalment, s'interaccionen en cada un de nosaltres i, en definitiva, es complementen. Val a dir, doncs, que Cal personifica la intel·ligència, i intenta d'establir la comunicació amb

devenir una cambra, una habitació d'un dispensa. Pedrelo aconseguia de la Vella mitjançant el raonament. En veure que l'intent és una fallida, transcendir la limitació que imposen les parets, i ens ofereix cerca la col.laboració de Set, el qual, com a símbol de la força, tracta una imatge del món, d'aquest món pel qual hi passen tots en transit de-tara de realitzar l'experiment per mitja de l'ús de la violència, per- vers la mort.

que considera que la forma d'aconseguir els "altres" és forçant-los. Cada cop, més o menys amb les mateixes paraules, la Dispersa (de El fet d'endinsar-se en un "altre" és una ~~violència~~ intrusió i l'intrús la qual només en sentim la veu, mentre obre i deserra els panys, els "viola, destrueix...". Reduït en allo que hi ha de més primari en l'ho-me, l'instint, l'acte violent acabara en una frustració, amb l'aggravant ara l'un, ara l'altre, els set personatges que viuen plorats durant que Set creura haver aconseguit un cert apropament, una certa coneixença. L'autentica comunicació, pero, no s'haurà establert. Allo que arriben primer ocupen els dos únics llits de la peça i trien també els creu haver percebut és una mentida. Aleshores, li toca el torn a Bla, objectes que més els agraden de tot una colla d'andromines que hi ha el sentiment. Amb tendresa, i comprensió, amb respecte per l'"altre", en una presentació. Tot es acaba una cosa, fins que arriba un, Belet, Bla aconsegueix de crear un nexa, perque ell sap que l'instint és cruel i la intel.ligència despietada i que sols amb amor es pot provar d'om-plir el buit que converteix els éssers humans en compartiments estancs. Així aconsegueix saber que en pensa la Vella dels altres dos. "O ha-via de mentir - li diu ella - perque l'instint no és més que una trampa que ens expolia, o havia de callar perque la intel.ligència és una ar-tista, i procediria a repartir-se, d'una manera justa i equitativa, ma que ens traeix, girant-se contra nostre". En canvi, l'amor no ofe-reix aquests perills. L'amor només vol que l'"altre" sigui "algú pro- els tants dins la seva malota. Bon punt Belet tracta de realitzar el per, algú que em permeti de pensar que no estic sol, que entre jo i els altres hi ha una escletxa a través de la qual ens podem mirar i dar, tota resten a prop de l'astorats quan la veu de la Dispersa, comprendre, que tot allo que ens separa és un mer accident". Tanmateix, l'ésser huma és menat per l'instint i posseeix, ensems, la intel.ligen-cia. La interferencia d'ambdós dissoldra l'idil.li tot just iniciat i de n'a. Belet, tot aprofitant ^{que} el momentament dels altres, intentarà l'"altre" desapareixera sense la coneixença hagi estat total.

L'any 1961 (el dia 7 d'abril) l'ADB va estrenar la comedia en tres actes Tecnica de cambra. També ara, per bé que l'escenari torna a es-

devenir una cambra, una habitació d'un dispesa, Pedrolo aconsegueix de transcendir la limitació ~~limitat~~ que imposen les parets, i ens ofereix una imatge del món, d'aquest món pel qual hi passem tots en transit devers la mort.

Cada cop, més o menys amb les mateixes paraules, la Dispesera (de la qual només en sentim la veu, mentre obre i desferma els panys, els forrellats i les cedenes que traven la porta) va introduint, ~~perman~~ ara l'un, adés l'altre, els set personatges que viuran plegats durant un segon de l'eternitat. Tots arriben amb una maleta buida. Els qui arriben primer ocupen els dos únics llits de la peça i trien també els objectes que més els agraden de tot una colla d'andromines que hi ha en unes prestatgeries. Tot va com una seda, fins que n'arriba un, Belet, qui de seguida es fa l'amo de tot, tria la noia que més li agrada (són tres xicots i quatre noies) i converteix tots els altres en esclaus seus. Naturalment, aquesta situació no plau pas als altres, els quals comencen de covar la idea de la rebel·lió. Mitjançant un hàbil subterfugi aconsegueixen de sotmetre Belet, la personificació ideal del dictador, i procedeixen a repartir-se, d'una manera justa i equitativa, els objectes que fins aleshores havia monopolitzat Belet, i cadascú els tanca dins la seva maleta. Bon punt Belet tracta de realitzar el pla gestat amb la seva muller, Cleda, pel qual pensa recuperar el poder, tots resten sorpresos i astorats quan la veu de la Dispesera, adreçant-se a Alona (l'única noia que no ha tingut parella), li anuncia que ha d'abandonar la cambra. Després de buidar la maleta, Alona se'n va. Belet, tot aprofitant l'aclaparament dels altres, intentarà d'atacar Samir (que era qui servava el ganivet, símbol del poder, i que havien arrabassat a Belet), aquest, però, en la lluita, el mata.

toris. Tot allhora. Ens hi hem estimat, hi hem lluitat, ens hi hem Així, Belet també abandona la cambra, a instància de la Dispesera, odiat, hem cercat explicacions que hem abandonat per altres explicacions amb la maleta buida. D'un a un, tots ~~seuen~~ aniran rebent la tan temuda ordre, menys Valva, la qual en marxar el seu marit, Samir, es ciat també per acabar essent una altres... Però de tot això no n'ha precipita cap a la porta i desapareix sense que ningú no ho pugui

evitar. A la fi, doncs, l'habitació queda buida. I llavors, se sent la veu de la Dispesera, qui alaba les comoditats de la cambra i, després del característic soroll de panys i forrellats, en obrir-se la porta, n'entra un xicot amb una maleta a la ma. El cercle s'ha tancat, aquesta pregunta és: "Ignora la nostra conducta, perquè mai no s'ha dignat verificar-la". I això els mena a escatir els motius que deter-

D'una manera simple, Pedrollo planteja l'interrogant enorme del sentit de l'existència. Arribem tots amb una maleta buida i, seguidament, ens dediquem a omplir-la de coses, de coses útils i de coses inútils. Alguns escrivim, d'altres construeixen... potser estimem una dona. Aquest ho vol tot i, sense mirar prim, sense pensar mai en els altres, es llença a l'encalc del poder... ~~Després~~ Tot d'una, una veu ens mana de marxar i, rapidament o lentament, sobtadament, involuntariament o voluntaria, hem de buidar la maleta i hem d'obeir: ens n'anem. Aquells mai no han tingut esment que existien; aquest potser ha reflexionat, potser ha tingut consciència... Algú, però, haura pogut ~~desentrallar~~ desentrallar el misteri de l'existència? N'haura descobert el sentit últim? Sabrem si el final és just o injust?

"No saber res..." Aquesta és la causa de l'angoixa que ens torturara per sempre més fins a la mort, si mai arribem a formular-nos aquelles preguntes. Potser també ens preguntarem, com un dels personatges de l'obra: "que hem fet? Qui sap?, tal vegada no hem de fer res!" "No proporcionar les coses -diu aquest personatge-. Es només la cambra d'una dispesa on l'atzar ens ha reunit, iguals, distints i contradic-

toris. Tot alhora. Ens hi hem estimat, hi hem lluitat, ens hi hem odiat, hem cercat explicacions que hem abandonat per altres explicacions que tampoc no explicaven res. Ens hem deixat influenciar, hem influenciat també per acabar essent uns altres... Però de tot això no n'ha quedat res"

Això no obstant, serà possible que la Dispesera ens destini a una altra cambra, a una cambra millor, "si esta satisfeta de la nostra conducta"? La resposta que dóna un dels personatges al qui formula aquesta pregunta és: "Ignora la nostra conducta, perquè mai no s'ha dignat verificar-la". I això els mena a escatir els movils que determinen el capteniment dels éssers humans, la relativitat de les relacions i com són importants les circumstàncies en la formació dels caràcters. "Si som diferents -diu Cloda- és natural que les mateixes circumstàncies no siguin igualment propícies per a tots. I, en aquest cas, quin valor pot tenir la nostra conducta? En unes circumstàncies distintes, ens hauríem captingut diferentment (...) Es gràcies als altres que canviem, a tip de refregar-nos-hi. I aquests altres podrien ser qualsevol..." Aquests contactes ens fan canviar de manera diferent, segons de la mena que hagin estat. "Perquè encara hi ha això: cadascú de nosaltres estableix una mena de contacte diferent amb aquest grup que se'n apropia o que ens apropiem. Depen de tantes coses! Del moment en que hi entres en relació, de la primera persona amb qui parles, de l'actitud amb que tots i cadascun d'ells t'acullen..." Evidentment, moltes coses quedaran sense resposta. Pedroló no ens ofereix conclusions ni solucions: el cicle comença de nou...

Si considerem que Algú a l'altre cap de peça és una de les obres més obscures de la producció dramàtica pedroliana, Acompanyo qualsevol cos

(un acte, escrit l'any 1962) fóra, segurament, la que mereixeria el qualificatiu de més obscura.

Al mig d'un passadís hi ha una enorme caixa de cabals. Un home, Nil, no fa sinó examinar-la per tots costats, gratant-se el cap sovint, tot expressant així la seva perplexitat. Després arriba Borra, un xicot d'un d'uns vint-i-cinc anys, i comencen a escatir que hi deu fer aquella caixa allí, per a que deu servir, i, ~~hukukukukuk~~ segons que assegurin tots dos, abans no hi era. La conversa els mena a parlar d'un tal Coliri, a qui ningú dels dos no coneix, però pel qual havia preguntat, un dia, un home amb uniforme. Examinant amb més cura la caixa, Nil descobreix que en un dels costats hi ha alguna cosa escrita borrosament. Quan aconseguen de desentrallar que hi diu, resten sorpresos. Hi ha una sola paraula: Coliri. Aleshores es decideixen a parlar de tot allo amb una noia, que roman tancada a la seva cambra i de la qual sols en surt quan li assegurin que la porta del pis és closa i després que Borra s'ha posat l'americana. No se sap amb certesa si es diu Bosniva o bé Carvania; depen del vestit que dugui posat. Ella tampoc no en sap res de la caixa, i quan li diuen que és per al senyor Coliri, explica: "Encara no hi viu". Els dos homes, alhora, li pregunten si el coneix. Ella contesta que no; els diu també que un dia van portar una carta, que ella té guardada a la seva cambra, sota l'estera. Nil la va a buscar. És una factura d'una clínica de maternitat; porta una data que correspon a l'any següent d'aquell en que, aparentment, es desenvolupa l'acció, i hi figura, ben detallat, l'import pels serveis prestats en l'atenció d'un part. Fins i tot hi ha una nota, escrita en llapis, que consigna el pes de l'infant. D'altra banda, l'adreça que figura al sobre desperta els seus dubtes respecte a si correspon a la de la

casa que ells ocupen. Tot i anar-hi personalment a comprovar-ho un d'ells, Borra, no aconsegueixen d'esbrinar-ho. Un missatger porta una nota per al senyor Coliri, i explica que li ha donat un senyor pel carrer. La nota diu: "Coliri: se la van endur; potser és a la caixa". Es veu que es refereix a la placa on figurava el nom del carrer i semblaria que ho hagués escrit Borra, però aleshores Nil i Bosniva no s'explicquen perquè li diu "Coliri". Proven d'obrir la caixa, sense aconseguir-ho i, mentre estan dedicats en aquesta tasca, truquen a la porta dos homes que, segons que diuen, tenen ordre d'emportar-se la caixa. Quan Nil els diu que per que no esperen que vingui el senyor Coliri, els homes li contesten que no existeix cap possibilitat que ho faci, perquè no surt mai de casa, ~~haha~~ i ara menys que mai, car se li ha mort el fill. Quan van per carregar-se la caixa, descobreixen Carvania (perquè abans que entressin els dos homes s'ha canviat de vestit, per por que la reconeguessin), en la qual creuen identificar una persona coneguda, que, segons que diu un d'ells, havia vist en una clínica, d'on ella va marxar després de néixer "el petit". Els homes s'enduen la caixa. Nil i Carvania semblen tranquil·litzar-se pel fet... que els homes no l'han reconeguda. Després Nil diu: "Ho has sentit? Diu que s'ha mort..." Carvania fa: "El van matar". I Nil conclou: "Devia ser Coliri". L'arribada de Borra interromp la conversa i, després de manifestar que ha vist que s'enduen la caixa, una mica aclaparat, exclama: "Queda molt buit, això...". Carvania repeteix: "Molt buit... Que farem, Nil, Que farem?". Nil diu: "No ho sé... Ens haurem de tornar a mudar de casa". Després d'una pausa, Borra afirma: "Mai no ens hem mudat..." Tots acalen la testa, aclaparats, i cau el teló.

Es perillós arriscar una interpretació d'aquesta obra, o pretendre

de trobar-hi una significació. Ens sembla descobrir un intent de posar en relleu la relativitat del temps i de l'espai en relació al transit dels éssers humans per l'existència i, ensems, la de la coneixença que aquests éssers poden assolir d'ells mateixos i dels altres, de la vida i de la mort. Així ens ho fa creure la duplicitat d'identitats (Bosniya-Carvania), la confusió explícita dels personatges quan es tracta d'esbrinar el lloc i l'epoca en que viuen, els dubtes respecte a llur propia personalitat, llur perplexitat davant el misteri de la vida (el fill nascut en una clínica desconeguda, en un futur encara llunya) i de la mort (la caixa tancada). Un dia o altre, uns empleats anònims i impersonals, tot acomplint una missió burocràtica, se'ns enduran tancats en una caixa amb tots els nostres secrets, els nostres dubtes, les nostres il·lusions... (una caixa tancada, nosaltres mateixos, que mai ningú no aconseguirà d'obrir del tot), i durant un instant, aquells qui hauran acompanyat el nostre cos (qualsevol cos) sentiran que s'ha produït un gran buit, un buit irreductible, irreparable, impossible d'omplir, i restaran aclaparats un moment només, potser, perquè la vida continua i caldrà ~~seguir~~ ^{seguir} prosseguir vivint... caldrà mudar-se de casa...

Situació bis (tres actes i un proleg) fou estrenada pel "Teatre Experimental Català", dins el VI Cicle de Teatre Llatí, el 29 de setembre de 1963, al Teatre Romea. En aquesta obra, Pedrollo encara un tema que s'escapa de la problemàtica existencial de l'individu per inserir-se en la problemàtica col·lectiva, quant a l'anàlisi que fa de les transformacions que es poden introduir a la societat mitjançant un procés revolucionari.

Al proleg, mentre un joc d'ombres es projecta al darrera d'una cor-

tina transparent, escoltem diverses veus (amb un fons musical que varia segons el tema d'allo que hom diu), que van recitant frases de llibres científics, de psicologia, d'assaigs filosòfics, poemes i també anuncis comercials, notícies, etc.

Primer acte: Al mig de l'escenari hi ha una enorme paparera; a banda i banda, quatre portes al costat dret i quatre a l'esquerra; una altra porta més gran al fons. A les portes de la dreta hi viuen Melo, Pral, Orel i Nisal, i a les de l'esquerra Wila, Glada, Dente i Erna. Tots esperen amb ansia que arribi l'Home del Sac, acompanyat de l'Home del Bastó, i ompli la paperera amb les cartes que porta dins el sac. La llei els obliga, però, a tancar-se dins llurs cambres, mentre és efectuada aquesta operació i, per tal que no els sorprenguin, l'arribada dels dos homes és anunciada pel so estrident d'un timbre. Si algú no ho feia, això de tancar-se a la seva cambra, l'Home del Bastó l'ha de matar. Ara bé, ells, els dos homes, no poden entrar, al seu torn, a cap de les peces.

La correspondència la porten dues vegades cada dia i, bon punt els dos homes han omplert la paperera i s'han retirat, els quatre joves i les quatre noies surten rapidament de llurs habitacions i, d'una manera desesperada i salvatge, s'abraonen damunt la paperera bo i tractant, cadascú, d'agafar la màxima quantitat de cartes, sense cap mena de contemplació vers els companys.

Un dels joves, Melo, comença d'exposar als altres els seus dubtes i les seves reflexions sobre aquella situació: el sentit de les cartes, el perquè del seu afany i de la dedicació gairebé total a esperar l'arribada d'unes cartes que ni tan sols els són adreçades; així, els fa adonar de la seva actitud sumisa i de la possibilitat que algú (els

qui escriuen les cartes) es val d'aquell mitja per a dominar-los. En definitiva, els proposa de rebel·lar-se, sigui com sigui, fent desaparèixer la paperera, encarant-se amb els qui porten la correspondència. Sols Glada sembla deixar-se convencer per aquests raonaments, de manera que, quan toca el timbre, ella i Melo s'entretenen un moment, bo i dubtant que els cal fer, i en decidir-se finalment a estudiar un pla per a la propera vegada, els sorprenden els dos homes abans que hagin tingut temps d'entrar a llurs cambres. Glada és qui està més lluny de la seva, i els dos individus l'agredeixen; ella crida a Melo, el qual surt a defensar-la i, mentre es baralla amb l'Home del Sac, el del bastó ~~segueix~~ persegueix Glada; aquesta es refugia a la seva peça, però, encoratjat per la fúria i la sorpresa que l'actitud d'aquells dos els ha produït, l'Home del Bastó entra a la cambra, i la mata. Quan s'adonen que han violat la llei, aboquen les cartes a la paperera i se'n van corrent, sense aturar-se a eliminar Melo, qui resta a terra sense sentits.

Aquest accident fa que els arguments de Melo aconseguixin despertar en els altres llur esperit de solidaritat, i decideixen unir-se per tal de fer pagar els agressors l'haver violat la llei. Per tal de poder demanar-los comptes, Melo creu que els cal fer un "gest previ de protesta", per que els respectin: tornar les cartes a la paperera. Mica en mica, escaïts els dubtes per les paraules de Melo, d'un a un van portant llurs cartes i les aboquen de nou a la paperera.

Segon acte: Han passat unes hores, i tots esperen l'arribada dels dos homes. Quan sona el timbre, segons el pla concebut, es tanquen a les peces. Mentre els dos individus resten astorats davant el fet (per a ells insolit) que les cartes no hagin estat recollides, els joves i les noies surten de les habitacions i es despleguen davant la porta

del fons tot formant un semicercle. Després, en veure que ~~han~~ els han bloqujat la porta de sortida, l'Home del Bastó vol agredir Melo, que és qui li barra el pas, Però Nisal i Orel s'apropen al seu company per tal de protegir-lo. S'estableix una polemica sobre el fet que els dos individus han transgredit la llei. Finalment, s'ataquen, i els ~~dos~~ xicots aconseguixen de reduir-los. Veïnet, pero, que igualment es mostren irreductibles quant a no voler considerar una modificació de la llei, assassinen l'Home del Bastó. Davant aquest acte dels joves, l'Home del Sac s'avé a establir un dialeg en un pla més raonable, pero bon punt se li presenta l'avinentesa, utilitza la paperera, dins la qual l'han fet ~~seure~~ seure, com a arma i intenta d'escapar. No ho aconseguix i els xicots també el maten. Desapareguts els elements que els mantenien esclatitzats, consideren que bé els cal ~~quadrar~~ comptar amb algú que els dirigeixi i que, ~~per~~ en conseqüència, han d'escollir qui ^{carrecs} ocupi els ~~llocs~~ dels dos individus. Tots estan d'acord que un dels escollits ha d'ésser Melo, i l'altre el trien ~~per~~ mitjançant una mena de sorteig, essent Pral l'afortunat. Melo els diu: "Avui comença una epoca nova, no ho oblideu...", esbarria totes les cartes que hi havia al sac per terra, i els altres es precipiten a recollir-les amb grans crits d'alegria, mentre els escollits es disposen a travessar la porta...

Tercer acte: També ara han passat unes hores i tots es mostren impacients, perque troben que els seus companys triguen molt a tornar, per bé que consideren que deuen estar molt enfeïnats a elaborar la nova llei, que representi un canvi radical. Mentrestant, Erna pretén d'espiar pel forat del pany de la porta del fons, i llavors els altres li recorden que al·lo els esta prohibit. Per consegüent, sorgeix la pregunta: Per quina llei? "No hem fet la substitució per tal de can-

viar-la?", com pregunta un dels personatges. Després d'una llarga disquisició sobre si els cal respectar mentrestant la llei antiga o no, es dispara el timbre que anuncia l'arribada de les cartes. De nou es presenten els dubtes respecte a com han d'actuar. S'han de tancar a les cambres, com abans, o bé, com que es tracta d'esperar llurs companys, han de romandre a fora? Abans no acaben de posar-se d'acord, ~~apareixen~~ apareixen Melo i Pral, el primer convertit en Home del Bastó, i el segon, en Home del Sac. Aviat hauran d'assabentar-se que res no ha canviat, llevat dels homes, amb l'aggravant que, pel fet que aquests han estat extrets d'entre ells mateixos, ara els representants de la llei coneixen el perill que corren, bon punt es comença de perfilar el descontent entre aquells que estan sotmesos a la seva tirania. Per això, quan els xicots i les noies es revoltien i els demanaven explicacions respecte a per què no han canviat la llei, en no rebre una resposta satisfactòria, arriben a la conclusió que els cal eliminar-los, tal com havien fet abans amb els altres individus. Però, tenen un moment de dubte, perquè pensen que els caldrà elegir dos substituïts nous i que ells també seran corromputs, i aquesta vacil·lació és aprofitada per Melo, el qual aconseguí desseixir-se i convenç Orel per que accedeixi a parlar en privat a la seva cambra. Hi entren, seguits per Pral. Al cap d'un instant, surt Pral i crida Nisal. Aquest i les noies es pensen que pretenen de guanyar-los d'un a un per a la seva causa, i fa constar que no els sera gens fàcil d'aconseguir-ho, però s'avé a parlar amb Melo i Pral, els quals el fan entrar a la seva peça. Un so estrany, que surt de la cambra, alerta les noies, i Fila consegueix de penetrar-hi, malgrat que Melo ho vol evitar, i descobreix que han assassinat a Nisal i, per consegüent, suposen que també han matat Orel abans. En

veure's descoberts, Melo i Pral maten Fila també, i les altres dues
nois, Denta i Erna, esporuguides, es tanquen a llurs habitacions.
Pral vol eliminar-les, pero Melo li diu que són inofensives i que bé
els cap deixar algú per tal de poder ^{continuar} exercint les seves funcions. Ai-
xí que, aboquen unes quantes cartes a la paperera, no totes, perquè
"no cal mal avesar-les", com diu Melo, i desapareixen per la porta
del fons. Erna i Denta, en sentir el timbre que assenyala que ells
ja són fora, surten i s'abracen a recollir les cartes, i mig s'es-
batussen per veure qui en pot agafar més.

La denúncia és clara i d'un pregon contingut polític. Aquest as-
pecte, precisament, el contingut polític, ha estat cruament censurat
per Ricard Salvat ("Primer Acto", nº 72). Salvat considera que l'obra
és absolutament ambigua, "com un arma de dos ^{talls} ~~parts~~". Assenyala que l'a-
vantguarda també ha estat essencialment ambigua, però que "els autors
d'aquest corrent - diu - han tingut l'"encert" de defugir el proble-
ma polític". Ni Ionesco ni Beckett no penetraren en aquest terreny,
Pedrolo, però, "ha volgut anar a una problemàtica política i aquí ha
estat creiem - continua dient Salvat -, la seva màxima fallida. Part
tint o recolzant-se en unes coordenades ambigües, no es pot plantejar,
avui per avui, denades les circumstàncies històriques un tema i un
problema tan genuïnament nostre, per tant polític, des d'aquestes
perspectives".

No acabem de veure ben bé en que consisteix l'ambigüetat a que amb
tanta insistència fa referència Salvat. Pensem que el plantejament és
molt clar i que, per bé que dóna la impressió que la solució final és
negativa, cal considerar aquest final com una advertència i com un
crit d'alerta. Darrerament, sovint hem vist posats a la pràctica els

procediments "revolucionaris" de Situació bis, principalment als països sud-americans. Semblaria que allò que molesta més a Salvat no és tant el tema per se sinó la tècnica emprada per Pedroló per expandir-lo. Per això diu també en la nota citada: "Ens preguntem si Pedroló, que es vol i se sap genuïnament novel·lista, no pren el teatre més que com un exercici d'estil. Com que creiem en els ~~seus~~ seves valors dramàtics, creiem 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·lística". Perquè no hem d'oblidar que Salvat creu, com Brecht, que, "avui (segons que escrivia Brecht l'any 1931), quan la personalitat humana ha d'ésser entesa com la "totalitat de totes les condicions socials", la forma èpica és l'única que pot abastar tots els processos que poden servir el drama com a materials per a una plena representació del món."

Allò que ens vol fer veure Pedroló (i creiem que la tècnica utilitzada és vàlida) és que qualsevol canvi que es limiti a una substitució de persones, però que en res no alteri les estructures, ha d'aconduir, necessàriament, a una repetició de situacions, ~~hansue~~ per bé que poden no ésser idèntiques. Per això hem de subratllar les paraules de Jordi Carbonell sobre Situació bis ("Serra d'Or", desembre 1963) quan diu: "El plantejament és de clara revolta. La resolució d'aquest plantejament en un triomf que és fracàs no invita a l'abstencionisme, no és un clam desesperant: és una alerta contra tota mutació aparent, que no condueix enlloc si no hi ha un canvi d'estructures.. Orel ho diu molt clar al començament del tercer acte: "El mecanisme no ha estat desbal·lestat; hem procedit a una simple substitució de persones" El fracàs

no és, doncs, segons la tesi de l'obra, inevitable. Ho esdevé només si el canvi és aparent i no real. D'ací el sentit fonamentalment revolucionari de Situació bis, una de les obres més importants del teatre català de postguerra "normalitzi la situació al nostre país, l'escriptor Comença d'ésser un tòpic dir que l'obra dramàtica de Pedroló, esteticament, es troba en una situació límit, o bé en un atzucac. Això no obsta, però, per que puguem considerar-la vàlida. Més: Pedroló ens ha menat pels viaranyes de l'absurd d'una faigó racionalista, per la qual cosa les seves obres es mantindran actuals mentre els problemes que ha plantejat tinguin vigència, i aquests problemes seran vigents mentre l'home sigui home. Han passat nou anys des que s'estrena Homes i No i el teatre a casa nostra es decanta devers el realisme epic, això no obstant aquesta obra no solament no ha envellit sinó que, si havem esment del devenir històric del món, cada dia que passa resulta més actual. Capmany hi ha hagut qui, amb aquest esperit de "servir" que Tenim plena consciència de com és provisor i fragmentari aquest estudi. L'obra dramàtica de Manuel de Pedroló, paral·lelament amb la seva producció literària, està en marxa permanentment, i no hem d'oblidar mai que allò que coneixem de la seva producció n'és solament una mínima part. Per això creiem que Pedroló continua essent un desconegut, encara. Capmany escriu Tu i l'hipocrita, la seva primera obra dramàtica, la qual fou estrenada per la malaguanyada ADB al Romea, el 1959, sota la direcció de Ricard Salvat. Capmany ja era una prestigiosa novel·lista. Marxauitem morir, la felicitat, l'altra ciutat en són els testimonis més rellevants. Al teatre, però, li era estrany i, això no obstant, sense dubtar un instant, escriu Tu i l'hipocrita, i s'avé immediatament a que Capmany s'adossa a la prova de vida de la representació. Aquella

Maria Aurelia Capmany

Es evident que, per totes aquelles raons que hem analitzat al principi, i mentre no es normalitzi la situació al nostre país, l'escriptor català sols pot emprendre l'aventura teatral d'una manera provisional. Si la literatura gairebé sempre ocupa una posició marginal en la vida de l'escriptor català, el teatre encara n'ocuparà una altra de més marginal, si això és possible. Tanmateix, pensem que, precisament degut a la anormalitat que ha primat (i prima encara) al nostre país, l'activitat creadora dels nostres literats s'ha hagut de diversificar. Així trobem poetes que fan assaigs, novel·listes que escriuen teatre i, potser, poesia, etc. Val a dir, doncs, que manta vegada el nostre escriptor s'ha imposat el conreu d'una nova disciplina en veure que creixia descurada o poc atesa. Quan hom ha denunciat la manca d'un gènere, sempre hi ha hagut qui, amb aquest esperit de "servir" que sovint descobrim en la nostra gent de pedra picada, s'ha abraonat, decidit i coratgós, a la comesa de tractar de cobrir-ne el buit.

En un moment en que, al món, hom es debat per tal d'escatir si hi ha crisi teatral o no, nosaltres encara havíem de demostrar l'existència d'un teatre català, si més no en el paper. Es en aquell moment quan Maria Aurelia Capmany escriu Tu i l'hipocrita, la seva primera obra dramàtica, la qual fou estrenada per la malaguanyada ADB al Romea, el 28 de gener de 1959, sota la direcció de Ricard Salvat.

M.A. Capmany ja era una prestigiosa novel·lista. Necessitem morir, Tana o la felicitat, L'altra ciutat en són els testimonis més rellevants. El teatre, però, li era estrany i, això no obstant, sense dubtar ni un instant, escriu Tu i l'hipocrita, i s'avé immediatament a que l'obra sigui sotmesa a la prova de foc de la representació. Aquells

qui coneguin aquesta peça hauran de convenir que cal ésser molt valent per tal d'acarar per primer cop els perills de la "imprevissible aventura humana", com ella mateixa ha definit el teatre, amb una obra com aquesta. Perque, conscient de la seva responsabilitat, Maria Aurelia Capmany eludeix el camí facil i crea una obra que s'allunya considerablement dels canons que primaven fins aleshores en el terreny teatral a casa nostra.

Jordi Sarsanedas ja va assenyalar - en comentar l'obra - el paral·lel entre l'hipocrita de l'obra de M.A. Capmany amb el de L'ou de Felicien Marceau, paral·lel que ha estat subratllat darrerament per Ricard Salvat ("Teatre contemporani", vol. II, pag. 262). Ambdues obres són desenvolupades per via del monolog. "Servint-se d'aquesta primaria forma d'expressió - diu Salvat, M.A. Capmany encavallava diverses etapes de la biografia d'un burges característic i un prototipus de la cosietat burgesa de després de la guerra, amb una constant: la hipocresia, que és consubstancial a tota comunitat burgesa". Tanmateix, diem nosaltres, el personatge de Tu i l'hipocrita basteix la seva existencia sobre una falsedat més per un deixar fer que no pas per mala fe, com és el cas del personatge de Marceau. I això es posa en relleu quan s'adona que els somnis de quan era adolescent estan molt lluny dels fets reals que l'han menat a ésser l'home de quaranta anys que ara és i veu que moltes vegades va negligir l'esforç per mitja del qual hauria pogut donar forma als models imaginats.

En aquesta obra, M.A. Capmany ha tractat de rompre les limitacions de temps i espai que l'escenari imposa a la representació teatral. El factor temps té per a l'autora una importancia pregon, obsessiva. Ja en dues de les seves novel·les anteriors a la comedia, Necessitem mo-

rir i l'altra ciutat, el temps prenia un relleu especial i, l'habilitat encadenament dels fets passats (una mica irreals en el record) amb la realitat present, donaven un clima en aquelles novel·les que veiem ara repetit en l'obra teatral. La força de les vivències que ressusciten en la memòria del personatge central arriben, fins i tot, a deformar la fesomia de la realitat. I aquest enllaçar-se dels records amb la consciència del present fa que els esdeveniments no segueixin la seqüència lineal des d'un començament en un present hipotètic projectat devers un futur immediat. Contràriament: els fets es van encadenant amb el present remot cap a un passat més proper. D'aquesta manera, la realitat i el record es teixeixen fins a oferir-nos una imatge molt aproximada d'allo que han estat els quaranta anys viscuts per un home que, en arribar al zenit de la seva vida, descobreix que no s'ha realitzat com ell volia. Aleshores, vol trobar una solució al problema definitiu que li plantegen aquelles preguntes a les quals mai no ha pogut respondre: Qui és? Que fa aquí? D'on ve? Que vol?. Aquí rau la crítica que fa M.A. Capmany a una estructura en la qual, l'home, acaba alienant-se perdut en un laberint "sense límit i sense possible retorn", com diu un personatge a l'obra. "I no té fi, perquè és absolutament buit. T'hi deixarem ben sol, desgraciat hipocrita, a tu i la teva comèdia. Pregunta, indaga, gesticula, crida. Ara ja no pots tornar enrera. I ningú no et pot alliberar". Les preguntes, doncs, restaran sense resposta. Això no obstant, l'hipocrita confia en que "hi ha d'haver un camí de sortida", perquè encara "tu ets aquí que m'escoltes. Tu, més autèntic que no jo. Molt més real que no jo". És en aquesta "autenticitat" que, segons que pressuposa, encara pot trobar en algú, on caldrà cercar el camí de sortida.

Després de l'estrena de Tu i l'hipocrita, M.A. Capmany queda incorporada al teatre en un pla actiu al costat d'aquells qui maldaven per recuperar la nostra escena en el terreny de les realitzacions i dels muntatges. En la seva segona obra, El desert dels dies, s'inspira en la idea central d'una novel·la seva, Ara, bé que, en aquest cas, ja veia "el fenomen teatral com un fet independent de la novel·la", segons que ens diu Ricard Salvat. ^{no} I al seu testimoni hem de recórrer perquè, malauradament, no coneixem ni l'obra teatral ni la novel·la que la va inspirar. ^{no} "El desert dels dies - ens explica Salvat - construïda en dos actes i un epíleg, planteja la situació de l'heroi, que ha oblidat el seu passat". El personatge, per tal de poder subsistir, es construeix un passat inventat, al qual hi adapta el present. "Retrobem, doncs, - continua dient Salvat - 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 a tenir dret a viure". ^{no} En aquesta obra, Maria Aurelia Capmany defineix la seva visió del món i, per això, Salvat considera que és la seva obra més significativa. Amb tot, el fet d'haver-se representat en sessió única, a la Cúpula del Coliseum, el 15 de juny del 1960, i de no haver estat publicada ha restringit l'abast que l'obra exigeix. ^{no}

La seva obra següent, Dos quarts de cinc, és estrenada a la Televisió l'any 1963, i el mateix any la representa l'EADAG, els dies 10 i 11 d'octubre, a la Cúpula del Coliseum, conjuntament amb Leonci i Lena de Georg Büchner, en adaptació de la nostra autora i sota la seva direcció. Aquesta obra (un acte) que nosaltres hem dirigit a "Obra

Cultural Catalana" de Buenos Aires, amb motiu de comentar l'obra de Maria Aurelia Capmany, el 26 d'agost de 1967, excel·leix pel seu lirisme i per l'economia i la síntesi més pregones de la seva estructura. De nou, aquí, M.A. Capmany troba el seu col·laborador idoni: el temps. A una situació molt concreta, la crisi amorosa d'una parella, en un breu instant, pocs moments abans de produir-se la separació definitiva, oscil·laran entre l'atracció i la repulsió, entre l'amor i l'odi; consideraran la possibilitat d'una reconciliació, s'aferraran, ara l'un, ara l'altre, al segon fugisser, en un desesperat esforç per aturar el pas del temps. Val a dir, doncs, que en una sola escena, M.A. Capmany ha sintetitzat el cúmul de vivències d'un llarg període de convivència de dos éssers que no han sabut descobrir que l'amor és un acte que cal recrear de bell nou cada dia, un acte que reclama renúncia, que exigeix la projecció del "jo" devers l'"altre", en un donar-se mutu; dos éssers que temen la soledat en la qual prefereixen d'enfonsar-se, però, abans que acceptar la lluita quotidiana que la convivència perllongada imposa a la parella humana.

Vent de garbí i una mica de por és escrita per encàrrec de Ricard Salvat, amb el propòsit de celebrar els cinc anys d'existència de l'EADAG, que havia fet la primera sortida pública (amb la representació d'una obra teatral, s'entén, perquè abans ja havia dedicat dues sessions a l'obra poètica de Salvador Espriu i de Joan Maragall) amb una obra de M.A. Capmany: El desert dels dies. Aquests cinc anys al costat de Salvat havien, forçosament, de proporcionar a M.A. Capmany una nova visió del fer teatral, com ella mateixa confessa. En efecte: fins en aquell moment, la nostra autora no ha fet sinó adaptar la fórmula del teatre burges, bo i elegant, això sí, la qualitat lite-

ria del text, tot i que, cal dir-ho, en Tu i l'hipocrita ja havia intentat d'escapar d'aquella formula, tot enfilant un camí abrupte i poc petjat, com ja hem vist. Ara, però, ha tingut una llarga experiència amb la realització teatral, domina ja, segons que ens diu Salvat, "els condicionants fonamentals que comporta el món de l'espectacle".

Segurament, Vent de garbí i una mica de por és l'intent més reeixit, de tots aquells que hom ha fet per tal d'incorporar a casa nostra les formules del realisme epic, perquè Maria Aurelia Capmany ha atès d'una manera preferent la nostra realitat i la nostra circumstància. Si Brendan Behan partaix del teatre popular i de la cançó de taverna, si Brecht utilitza les techniques dels pàllassos i dels actors de fira, la cançó del cabaret alemany, en voler trobar un paral·lel en les nostres latituds, M.A. Capmany ha provat de revitalitzar el sainet català i s'ha servit de la cançó política satírica. O sigui que, si d'una banda, ha aprofitat, fins allí on li ha convingut, algunes de les formules del teatre polític de Piscator i dels "Living Newspapers", s'ha nodrit, principalment, d'aquells elements inherents a la nostra personalitat i tradició.

Partint d'una "idea primaria" que, tal com ens diu la mateixa autora, li "barrinava el cervell", arrodonida per les consideracions desenvolupades per Josep Benet a Maragall davant la setmana trágica, ha pretès d'oferir-nos, amb un esperit crític i desmitificador, una visió de la realitat del nostre país, principalment l'actitud d'una classe social, la burgesia catalana, enfront les coordenades històriques més difícils per les quals ha travessat el nostre poble. I així veiem com, davant unes realitats històriques diferents, aquella classe, o una part molt concreta d'aquella classe, d'aquella burgesia, romanien

inamobile i cercava els mitjans d'evasió més característics. Així, situa els tres actes de l'obra en tres anys distints, però significativament rellevants historicament: 1964, 1936, 1909. O sigui que l'obra s'encata en un moment més o menys proxí i ens planteja un seguit de preguntes de cara al present concret i "de cara al immediat futur", per a dir-ho amb paraules de Salvador Espriu. A mida que anem reculant, la visió dels fets assoleix una perspectiva més afuada i, per consegüent, l'actitud de l'espectador pot esdevenir més crítica. Se'ns fara palesa la constant defecció de la burgesia que es refugia en la despreocupació de l'estiueig, i la denúncia que es proposava de manifestar Maria Aurelia Capmany. El primer acte ens situa a Cadaqués, el segon a Sitges i el tercer a Caldetes. L'obra no evoluciona tampoc en aquest cas en un procés lineal, sinó que "torna a replantejar, des d'una altra perspectiva, el mateix problema i la mateixa situació", tal com ha vist Ricard Salvat.

Cal no oblidar, tampoc, que M.A. Capmany ha volgut crear una obra que, ultra la seva qualitat eminentment didàctica, fos, ensems, divertida, perquè creu que el teatre "no és un simple passatemps, com els daus o les paraules creuades, sinó una autèntica diversió, com per exemple viure". Creiem, però, amb Salvador Espriu, que l'obra a mida que es va produint "va furgant la nostra sensibilitat i ens obliga a esguardar de fit a fit, pels camins del sorriure desencantat i de la rialla amarga, els lamentables titelles que tal vegada som".

Ens trobem, doncs, amb una obra que marcara una fita en el nostre teatre. Díficilment la producció dels nous valors que, segons que sembla, comencen de seguir la línia que ha marcat aquesta obra, conjuntament, o paral·lelament, amb les obres originals de Ricard Salvat i

els muntatges que aquest autèntic home de teatre ha fet amb els textos d'Espriu i altres, podra escapar a la influència ~~de la literatura~~ de Vent de garbí i una mica de por. Així ens ho fa pressuposar la producció més recent de les noves promocions, les quals, per bé que potser no s'adscriuen totalment en el teatre epic, adopten actituds crítiques similars a les esmentades i això, per força, ha d'ésser saníto per al nostre teatre. Vegem, si no, alguns noms: Xavier Fabregas, autor de Aquesta terra, premi Ignasi Iglésias 1965; Josep M. Muñoz Fujol, Premi Sagarra 1965 ~~mit~~ per Els corbs, estrenada darrerament, el 24 de maig de 1967, per l'EADAG, després d'haver estat prohibida una representació programada al Teatre Romea, amb el títol de Antígona 66; ~~Juan~~ Joan Soler i Antich amb Aquí no ha passat res (Premi Sagarra 1964), que també ha estat prohibida; Joan Colomines, Josep M. Benet, etc. ha de personatges que tipifiquen la gent del seu país, o la del país val, vistos amb l'esmolat esperit crític del nostre poeta des de la perspectiva de l'exili interior, en el qual s'hagueren de refugiar els intel·lectuals que restaran a la patria després de l'anul·lació. I és, precisament, merces en aquesta crítica descarnada, merces en aquest procés de trencar amb les reminiscències noucentistes, de treure els coturns a la nostra gent, com Salvador Espriu aconseguia de potenciar el mite bo i donant-li una dimensió històrica vastíssima. I és així, també, com aconseguia de fer trascendir una problemàtica, una llengua i una cultura, ~~de~~ les del poble català, devers un universalisme "anti-cosmopolita", tal com l'ha definit Josep M. Castellet.

La base de l'obra espriana són les narracions d'Ariadna al laberint. Allí trobarem els temes, els personatges més característicament esprians. També trobarem esbossats els defectes que descobrim en el

Salvador Espriu punyent de les seves crítiques: la indiferència de

De la mateixa manera com James Joyce assoleix d'universalitzar la seva visió de l'home tot aprofundint les arrels al cor de la seva terra, el Dublin mitificat per la perspectiva de l'exili; així com William Faulkner planteja la lluita de dues concepcions distintes de la societat i del món, la dels Sartoris, que personifiquen la tradició, o sigui que actuen d'acord a "una voluntat èticament responsable", segons la definició de George Marion O'Donnell, i la dels Snopes, els quals són antitradicionals i, en conseqüència, als ulls dels Sartoris, immorals, sense cap escala de valors, inscrits, però, ambdós en el regne mític de Faulkner, Yoknapatawpha County, també Salvador Espriu ha construït un univers, amb una geografia pròpia, on situara la gamma de personatges que tipifiquen la gent del seu país, o la del país vell, vistos amb l'esmolat esperit crític del nostre poeta des de la perspectiva de l'exili interior, en el qual s'hagueren de refugiar els intel·lectuals que restaren a la patria després de l'ensulsiada.

I és, precisament, merces en aquesta crítica descarnada, merces en aquest procés de trencar amb les reminiscències noucentistes, de treure els coturns a la nostra gent, com Salvador Espriu aconsegueix de potenciar el mite bo i donant-li una dimensió històrica vastíssima. I és així, també, com aconsegueix de fer transcendir una problemàtica, una llengua i una cultura, ~~les~~ les del poble català, devers un universalisme "anti-cosmopolita", tal com l'ha definit Josep M. Castellet.

La base de l'obra espriuana són les narracions d'Ariadna al laberint grotesc. Allí trobarem els temes, els personatges més característicament espriuans. També trobarem esbossats els defectes que descobreix en el

seu poble, esperó punyent de les seves crítiques: la indiferència de la gent davant el dolor d'altri, accentuada quan aquell qui pateix pertany a una classe inferior; l'escepticisme, la insolidaritat, l'egocentrisme, la mesquinesa, la vanitat (vegeu: El cor del poble, Mort al carrer, Historia vulgar, Tòpic, Els subalterns...). Espriu, reclos en la solitud i l'aïllament, ha realitzat una profunda meditació sobre l'essència del nostre ésser nacional, potser a través d'un escrutini atent de la seva pròpia anima, i ha cregut que les seves descobertes no havien d'ésser silenciades. En un dels moments més crítics de la nostra Historia, Espriu considera que sols mitjançant un examen de consciència col·lectiu podrem bastir el "país" que somiem, i l'haurérem de bastir a partir de realitats, per això caldrà provocar una ruptura, per això caldrà "enterrar" els elogis i serà menester iniciar un procés de crítiques. Com ha vist J.M. Castellet, Espriu "és, a part d'un escriptor de prodigiosa capacitat idiomàtica, un escriptor de profund temperament moral". D'aquí la qualitat didàctica de la seva poesia i, sobretot, del seu teatre.

Salvador Espriu no es considera "home de teatre", sinó poeta ("verificador", diu ell). I és ben segur que sense la intervenció, o l'aparició, d'un Ricard Salvat, el nom d'Espriu no gaudiria del predicament que ha assolit en aquests darrers anys en el camp del teatre.

Antígona, Primera historia d'Esther, l'adaptació d'una obreta de Llorenç Villalonga, Fedra, constitueixen l'"opus" teatral de Salvador Espriu. Amb els muntatges èpics de Salvat, són incorporades al món teatral català: La pell de brau, La gent de Sinera, Ronda de mort a Sinera.

Antígona, escrita al mes de març de 1939, és revisada al 1947 i

publicada l'any 1955 (Raixa). Nosaltres la posavem en escena, al Casal de Catalunya de Buenos Aires, el 27 d'octubre de 1963, en la creença d'estrenar-la. Posteriorment, veirem que l'obra havia estat ja estrenada per l'ADB, el 24 de març de 1953, sota la direcció de Frederic Roda (traslladada, però, a l'època moderna) i que, més endavant, l'any 1963, també l'EADAG en donava unes representacions d'una versió considerablement modificada.

Espru escriu, doncs, aquesta obra en un moment en que els esquençaments produïts per la guerra civil, la guerra dels Tres Anys, són irreparables. La tragedia ha estat consumada, i els fets són irreversibles. Per això, Espru es valdria del mite original per predicar l'amor i l'oblit, per tal que el poble treballi "unit i en pau, per la grandesa de la ciutat". En aquell moment calia pensar a reconstruir, ni que fos girats d'esquena al tira. Aquest, d'altra banda, més aviat desperta la pietat de l'autor, perquè "et contemples hereu presoner del teu consell", com escrivia Espru al proleg de l'edició de l'obra, "i presideixes una perillosíssima veritat oficial". Es val, com veiem, d'aquells elements de l'obra original que serveixen el propòsit que li imposa la seva consciència en un moment determinat. De la mateixa manera Anouilh accentuava l'oposició de resistència del personatge al tira, perquè així li ho exigien les circumstàncies. Tanmateix el problema de l'obra no quedava ^{pas} solucionat en fer caure el teló al final, sinó que l'autor l'ha anat vivint al pas dels anys. "Penso que una obra", ha dit Espru, "no està mai realment acabada". Per consegüent, també responant a les exigències de les circumstàncies li ha calgut modificar, si més no, actualitzar, l'obra. Al cap de 25 anys, la presència ~~veia~~ d'una generació, que no havia viscut la guerra, el me-

(apareix a "Presència", agost 1965 i al seu llibre El teatro...

nava a cercar "una sortida per tal de liquidar la situació de Creont"
"Per això", segueix dient Espriu, "vaig modificar el tercer acte,
introduint-hi un nou personatge". En efecte, el Lúcid Conseller comen-
ta, al marge del diàleg que Creont manté amb els altres consellers,
les paraules del tira i, mica en mica, en va fent un retrat crític
que ajuda l'espectador a establir un paral·lel amb un altre personatge
ben concret i molt proper en el temps i en l'espai a tots nosaltres.
Antígona, avui, és tot un autèntic document polític.

Primera història d'Esther, escrita entre el maig 1947 i el febrer
del 1948, tot i que la seva gestació dura molts mesos, fou publicada
el mateix any 1948 i estrenada en sessió de camera, sota la direcció
de Jordi Sarsanedas, qui encarna el paper de l'Altíssim, interpretació
que ha estat qualificada per Ricard Salvat com un "fenomen que sobrepas-
sa el de la interpretació teatral: era un poeta que interpretava un
gran poeta".

L'època en que fou escrita justifica que, amb aquesta obra, Espriu
intentés de cantar unes "exequies de la llengua catalana", que l'obra
fos escrita en clau, i que traspués un amarg pessimisme, les quals coses
no fan sinó traduir els sentiments que amaven l'ànima dels catalans
conscients que viàsseren aquella hora dins la Patria esquingada. I
això s'explica per l'acollida que va rebre l'obra. Contràriament al
que esperava el mateix autor, segons que ens confessa, l'obra fou ente-
sa. Per això, en produir-se alguns canvis en la conjuntura, no ha con-
siderat adient de modificar-la. D'altra banda, hom n'ha fet estudis
molt intel·ligents que han acabat d'aclarir aquells significats que
encara podien romandre obscurs. Sobretot, cal esmentar els comentaris
de Joaquim Molas ("Primer Acto", nº 60), l'estudi de Ricard Salvat
(aparegut a "Presència", agost 1965 i al seu llibre El teatre contem-

porani) i, principalment, les notes d'aquest darrer sobre la direcció de la qual ell en tingué cura amb motiu de la presentació de l'obra al V Cicle de Teatre Llatí.

Tot i que La pell de brau no fou concebuda per escenificar, ens sembla lícit inclure'n aquí un comentari bà i considerant-la com a una "peça teatral", ateses les representacions fetes d'aquest poema per l'EADAG.

Sembla que aquell qui per primer cop va descobrir un contingut epic en La pell de brau fou Ricard Salvat. Jordi Sarsanedas, en un interviu que li féu vers l'any 62 o 63, li va preguntar, sorpresa, el per que d'aquesta qualificació. Salvat contesta:

"La pell de brau és una obra lírica, però té un to últim, un últim contingut epic que jo he volgut subratllar. Salvador Espriu mateix es va estranyar quan jo li'n vaig parlar per primera vegada, fa tres anys, abans de la primera representació, i em sembla que aquesta va servir-li per a comprendre que el seu poema té un contingut epic del qual abans potser no s'havia adonat del tot. En les representacions que hem fet davant de públics obrers (a Mataró, a Sabadell, etc.) hem vist que la gent, que no entenia moltes coses, era tanmateix molt sensible a una problemàtica latent o subterrània"

Evidentment, per tal de copsar aquesta qualitat epica del poema, cal escoltar-lo de viva veu. Creiem que és convenient, tanmateix, abans de prosseguir, explicar que entén per epic Ricard Salvat. Aquest director-creador ha estat influït d'una manera directa per les teories de Bertolt Brecht i Erwin Piscator.

Brecht es va rebel·lar contra tota una tradició teatral que, segons ell, seguia el concepte aristotèlic. Per a Brecht, el drama aris-

totalic tracta de crear sentiments de terror o de pietat en l'espectador, per tal de purgar-lo d'emocions i per que en surti, un cop acabat l'espectacle, alliberat i renovat. Això s'aconsegueix conjurant davant els ulls del públic una il·lusió de realitat dels fets representats, de tal manera que l'espectador s'identifiqui amb els personatges, a l'extrem d'oblidar-se de la seva pròpia personalitat. En canvi, Brecht es va proposar d'evitar que l'espectador experimentés ~~uniques~~ emocions i, enlloc d'això, intenta de fer-lo pensar. Val a dir, doncs, que l'espectador no ha d'experimentar la impressió d'assistir com un testimoni davant uns fets que s'esdevenen en aquell precís moment, sinó que ha de tenir present que roman assegut en un teatre i que allò que presència ha succeït fa molts anys, o pocs, en un temps determinat i en un cert lloc. O sigui que, mentre el teatre d'il·lusió tracta de recrear un present espuri tot pretenent que els fets s'esdevenen en el moment de la representació, el teatre epic és eminentment historic i recorda a l'auditori constantment que està assistint a una explicació de fets passats.

Ricard Salvat no accepta les teories brechtianes al peu de la lletra. Salvat diu: "En un moment de crisi històrica com el que vivim, en una època com la nostra, en la qual un esperit objectiu acaba i un altre esperit objectiu comença, la fórmula del teatre epic és potser la més convenient per a obligar el públic a prendre consciència històrica del moment, dels problemes que viu. I arreu el teatre que priva és el teatre epic. No precisament, com la nostra gent ha pensat, amb les solucions brechtianes. Tant Brecht com Piscator només han obert el camí que ha portat al teatre epic. De tot això, és clar, no podem parlar-ne amb perspectiva, perquè ho vivim. És indubtable, però,

que tot just s'insinuava en algun dels seus
que de totes les fórmules que ha intentat el teatre modern, només el
teatre epic sembla viable."

Salvador Espriu és un dels pocs poetes de la nostra terra que ha
sentit amb més intensitat la tragedia col·lectiva. La satira amarga
dels seus primers escrits, disfressada d'un humorisme de "dissonàncies
i esquincaments trágics", com diu Triadó, amagava l'esperit turmentat
de l'home que se sent privat de la llibertat per la noció absoluta de
la mort, noció que l'angoixa i el mena a meditar intensament sobre el
problema existencial, primer com a individu i després com a ésser que
comparteix aquesta angonya col·lectivament. L'experiència individual,
d'aïllament i solitud, pren la seva expressió més alta en els dos lli-
bres anteriors a La pell de brau: El caminant i el mur i Final del la-
berint. En la introducció al primer d'aquests llibres, diu: "La pie-
tat i el cant són per al presoner l'única sortida del laberint, i
el cant dreça l'alliberat, a través del temps i dels quatre elements,
al darrer repos en la silenciosa unitat, en el pur no-res, on es re-
solen en identitat tots els contraris"

Cal notar que les conclusions a que pervé són nihilistes i no sem-
blen oferir cap sortida satisfactoria:

"Sol, sense missatge,
deslliurat del pes
del temps, d'esperances,

dels mots,
dels records,
dic en el silenci
el nom del no-res"

Aquests versos del Final del laberint resumeixen la preocupació

que tot just s'insinuava en ~~algunes de les seves obres~~ un dels seus primers llibres de poesia Cementiri de Sinera:

"Quina petita patria

encercla el cementiri!

Aquesta mar, Sinera,

turons de pins i vinya,

pols de rial. No estimo

res més, excepte l'ombra

viatgera d'un núvol

i el lent record dels dies

que són passats per sempre"

Aquí, però, encara trobava consol en el paisatge, d'aquesta petita patria. Així es forjava la consciència de la seva situació en un determinat lloc en l'espai: la seva terra.

"Claror d'abril, de patria

que mor amb mi, quan miro

els anys i el pas: viatge

al llarg de quiets crepuscles"

Però la veu d'aquesta patria petita, per bé que sentidament seva, esta ofegada i amb ella s'ofega el sentiment del poeta, privat de comunicació amb els seus connacionals, i es veu impel·lit a l'aïllament i a la desesperança, meravellosament expressada en el Caminant i el mur:

"Carrers. I sempre

més nit, les parets altes,

Sord al feblíssim

lament antic, camino

ja del tot solitari"

I l'única sortida del laberint, el cant i la pietat, el mena cap a l'infinit, cap al no-res. Hem de pensar que proposa el suïcidi com a solució? Però, aleshores, la pietat que hi representaria? Aquesta és l'autèntica solució: la pietat profunda que ~~fina~~ experimenta el portara a solidaritzar-se amb els altres homes que com ell sofreixen la mateixa angoixa, el mateix aïllament, la mateixa desesperança, en el mateix lloc: la seva terra.

Així ens donara La pell de Brau.

Líric, satíric, crític, simbolista, utilitzant les formes més evolucionades, obscur de vegades, sempre, però, a la recerca del "llenguatge essencial", segons l'expressió mallarmeana, com assenyala Triadó, per mitja de paraboles, Espriu se'ns apareix, amb tota la seva vasta cultura, en la manifestació més valuosa del seu geni.

Però, sobretot, se'ns apareix com a artista compromès, engatjat, amb la seva època. Sense abdicar de cap responsabilitat, denuncia les tares més característiques de la situació social que impera actualment dins la "pell de brau". Laavor, la indiferència del poble, les injustícies dels qui manen... Cap a la fi del poema, un missatge esperançat, posats els ulls en els joves, es fa transparent.

Abans deiem que possiblement la pietat que sent per la criatura humana el mena a escriure La pell de brau. Ara, voldríem assenyalar també un altre factor que degué influir-hi notablement: el contacte amb les noves promocions. Aquesta esperança que il·lumina el poema, s'ha nodrit de l'optimisme i de la fe que li han transmes aquells elements joves amb els quals ha entrat en contacte.

En cada situació històrica, les circumstàncies empenyen l'artista a conformar la seva obra d'una determinada manera, sempre que la seva

dels qui la servirem

sensibilitat estigui amatent als corrents ideològics del moment que viu. Si es clou, es converteix en l'artista de la "torre de vori". Espriu es va aïllar en el silenci, però va estar amb els sentits ben desperts per copsar la situació imperant en el món. En aquest recolliment, ben oposat al d'aquell qui es tanca en un convent, tot desentenenent-se de la problemàtica de la realitat, el poeta gesta el seu cant, precisament, amb el material que li ofereix la seva experiència particular i, en donar-li forma artística, pren una dimensió universal. Per això en la pell de brau no solament endevinem la situació de l'home català en relació amb els altres homes, de distinta llengua, de distinta cultura, de distinta nacionalitat que poblen l'"estesa pell", sinó que descobrim el drama dolorós del desenteniment dels pobles de la terra, del tràgic destí de l'home contemporani, perdut en el laberint confós d'una existència el sentit de la qual se li fa incomprendible, en haver esment de l'absolut de la mort, mentre cerca incansable la veritat. Aquesta veritat, quan el poeta la descobreix, ha de llençar-la als quatre vents, per tal que l'escoltin els altres homes. I en aquest moment, ho farà acarant tots els perills que el cantar aquesta veritat comporti. Perquè, a més, ara, el poeta sent que s'atansa l'alba de la "caminada nit" i perquè amb l'alba arriba "l'esperança humil".

Vindran els dits joves i alçaran de la pols la pell de brau estesa que trepitgen tots, i, amb justícia, honestat i treball l'elevaran ben alta per tal que tremoli

"damunt el repos
dels qui l'estimarem
parrac sangonós

Ricard Salvat

En comentar les activitats de l'EADAG hem revisat la tasca realitzada per Ricard Salvat com a director i professor teatral. Paral·lelament amb la seva labor de creador teatral, ha desenrotllat una ^{estimable} considerable producció literària. Demés, l'any 1956 el govern alemany li atorga una pensió i viatja a Alemanya on estudia Teatre i Filosofia. L'any 1957 obté la llicenciatura de Filosofia a Barcelona i, tot seguit, se'n torna a Alemanya, de nou pensionat pel govern d'aquell país, i ara hi estudia Teatre amb el professor Niessen i Sociologia amb el professor René König. L'any 1958 torna a la nostra terra i és aleshores quan repren les experiències del "Teatre Viu". En aquesta època escriu una sèrie de pantomimes i mimo-drames, i la novel·la Animals destructors de lleis, que obté el Premi "Joanot Martorell" l'any 1959, obra que, per raons de censura, no és publicada al nostre país, per bé que l'any 1961 és editada per Edicions Xaloc, a Mèxic.

L'any 1955, Salvat tenia escrita (des del 1951) una obra teatral que intenta d'estrenar diverses vegades, a l'Estudi del senyor Lluís Masriera, però una i altra vegada, per la raó que sigui, l'obra és ajornada o suspesa. Aquesta obra és Mort d'home. Finalment, al cap de deu anys d'haver estat escrita, l'ADB la representa a la Cúpula del Coliseum (el 10 de gener de 1961)

Salvat parteix de la idea central del Hamlet, traslladada a unes realitats i a uns problemes que ens són molt propers. L'obra ja és planejada dins el corrent del teatre epic i, com ha dit ell mateix, utilitza el mite de Hamlet per tractar el tema de la inhibició de la joventut enfront d'una situació política. Aquesta inhibició, però, ve

condicionada per una sèrie de circumstàncies: l'aïllament, la manca de guiatge, de llibertat, de creences... circumstàncies que menen la joventut, personificada en la figura d'Amleth (que així és com es diu a l'obra de Salvat), a formular una ^{seguit} ~~seria~~ de preguntes en una recreació magnífica del famós soliloqui: "que és millor, cedir al crim o intentar d'oposar-s'hi?". És difícil, però, contestar aquesta pregunta quan s'esta sol, aïllat, sense guiatge, i hom és un adolescent que acaba de despertar d'un malson en el qual el crim ha assolit caracter de normalitat. És natural que aquest jove se senti temptat a evadir-se de la realitat i que consideri la possibilitat d'enfonsar-se en el somni. "Però no es pot somniar. En aquesta hora, la responsabilitat no em deixa lliure". I, de seguida, s'acara amb una nova pregunta: "Llibertat... Tinc llibertat?". I, a més: "On em portara la meua venjança?". Perquè encara que pugui trobar el mitja per aconseguir la fi que es proposa, ell mateix dubta que pugui ésser útil. En conseqüència, "potser sera millor que deixi passar força temps, i entretant la folia pot ser un bon refugi". Mentre dubta, doncs, cercara l'evasió. "... Intentaré evadir-me en els llibres. Sí, m'evadiré en els llibres". No és lícit de veure aquí, degudament simbolitzat, allò que s'ha esdevingut a casa nostra bon punt acabada la guerra? No fou en la literatura on es refugia la joventut catalana?

Després, però, quan haura d'escoltar les veus del cor de ploranes, en el funeral d'Ofelia, les quals l'acusen de vacil·lar com un covard, tot i que li manifesten que ell es la seva esperança, Amleth es planyera que tots (el poble) "m'exigiu, però cap de vosaltres no m'ajuda". Segueix un discurs prenyat de dubtes, al qual li respon una de les veus: "Penses massa, Amleth. El que ha d'esdevenir no ha de pa-

ralitzar mai el present". I una altra veu, diu: "Per això no ens calen explicacions: ens cal acció". Amleth pregunta: "I que voleu que faci? Que el mati?" (referint-se a Feng, l'assassí del seu pare). A la qual pregunta, les veus responen: "Qui t'ha dit que el matis? No ho facis, però cal que exigeixis els teus drets". I encara: "Que sera de nosaltres, Amleth? T'has de decidir a intervenir en els assumptes que et pertocuen. Tu ets l'hereu de tot, Amleth, i tot és teu. Volem treballar per tu". Posteriorment, quan s'haurà decidit a actuar bo i aliant-se amb Fortimbras, per tal de venjar la mort del seu pare, és presa, de nou, de les vacil·lacions i els dubtes. "Seré incapaç de dirigir una empresa de tal magnitud, i caura a les mans de Fortimbras. Serem esclaus a la nostra propia terra. I, a més, qui sóc jo per a venjar el meu pare? Qui sóc jo? Per que m'han obligat a fer això? Per que tanta responsabilitat? Per que no m'ha estat permesa una vida tranquil·la, sense haver d'escollir?" Aquesta és la tragedia de les generacions que han heretat l'epoca tumultuosa i caotica, després de la guerra dels Tres Anys, a casa nostra.

Nord enlla és una adaptació de la novel·la Animals destructors de lleis, i fou estrenada al Teatre Calderón de Barcelona, el 26 de novembre de 1962, amb muntatge i direcció de M.A. Capmany. Nosaltres hem tingut cura de la direcció en la representació realitzada pel "Quadre Escenic" del Casal de Catalunya de Buenos Aires, el 7 de maig de 1967.

Un jove de la ~~intelligència~~ ^{classe mitjana} catalana emigra a Alemanya, on estudia i treballa, i es veu obligat a confrontar la cultura, els costums i la idiosincrasia de la gent que, segons que hom deia, és neta i noble, culta, rica, lliure, desvetllada i feliç amb la cultura, els costums i la part que li dona la qualitat d'esser home. A més, el

i la idiosincrasia de la gent del seu país, de la seva gent.

Salvat ha dit que aquesta obra la va escriure "no d'una manera epica, sinó amb un impressionisme a la Txekhov". Tanmateix, ens va semblar notar-hi una intenció subterrània de provocar una mena de distanciació en aquelles escenes en que els personatges dialoguen sobre com es produiria una guerra atòmica. En efecte: els protagonistes adopten una actitud que podríem qualificar de possibles espectadors en aquesta hipotètica, o no tan hipotètica, guerra atòmica, i en parlen en un to burleta que sobta d'espectador i l'inhibeix d'identificar-se amb els personatges, per la qual cosa s'arriba a aconseguir aquell allunyament que Brecht considera essencial per tal que l'espectador pugui judicar críticament la narració. En aquest sentit, l'obra és efectiva, tal com vam poder comprovar en la representació realitzada al Casal de Catalunya.

Els espies és una obreta breu, de dos personatges, escrita l'any 1958 i estrenada al Teatre Candilejas el 4 de maig del 1959.

Dos espies, un de Vell i un altre de Jove, al servei de potències enemigues s'enfronten, perquè cadascú ha rebut l'ordre imperatiu del seu país de matar l'altre. Les circumstàncies, però, els han obligat a compartir la cambra d'una pensió barata, durant uns quants dies i, aquesta situació que, en principi, estimen favorable per tal com els permetra de vigilar l'enemic de prop, és la causa per la qual, després, quan arriba l'ordre de matar, els frenara el gest definitiu.

D'una banda, el Vell ha disposat de temps per pensar, i aquest ofici no permet que hom pensi. "Es perillós pensar". De fet, ho és en aquest, d'ofici, i en tots aquells en que l'home esdevé un ninot mecànic i perd la part que li dona la qualitat d'ésser huma. A més, el

Vell farà un gest senzill, un gest fraternal: quan el Jove li confessa que no pot trobar tabac de pipa enlloc, en aquella ciutat on tots dos són forasters, ell n'hi donarà un paquet. Ambdós, durant unes quantes setmanes, han conviscut i s'han anat descobrint aquells records antics que els menaren devers aquell ofici deshumanitzat i cruel. El Jove va arribar al contraespionatge endut per l'odi que sent contra aquella gent que va matar la dona que ell estimava, aquella gent, precisament, que el Vell personifica. El Vell ho ha estat tota la vida, d'espia, per ambició. Ara s'adona que ha fracassat, que equivoca el camí, i per això aconsella al Jove: "... tu encara hi ets a temps. ~~Podras~~ Podras trobar una vida com la dels altres, una vida que tu pugues anar-te fent, a la mesura de la teva llibertat. Una vida que sigui teva i no dels altres". Li demana que se'n vagi amb ell, perquè els seus superiors li voldran passar comptes. El Jove, però, li pregunta si es creu que pot oblidar que és el seu enemic. "Encara serà capaç de voler-me convertir a les seves idees!", li diu. "Les idees no compten mai", li replica el Vell. "Compten només en començar les grans empreses, però quan aquestes empreses estan acabades, compta, només, el poder de l'home, l'ambició dels uns que domina l'aclaparament dels altres. Fuig-ne, creu-me, fuig-ne!". El Jove no se l'escolta i se'n va tot dient-li que se'n vagi, que si torna a la nit i el troba allí l'haurà de matar. Aclaparat, replegat sobre la seva solitud, el Vell bo i tapant-se la cara amb les mans, diu: "Com t'ho podria fer comprendre?"

Aquesta situació límit, li brinda a Salvat l'avinentesa de fer una crítica a les actuals estructures socials que comporten l'alienació més absoluta de l'individu.

Sabem que el grup "Art Viu" de Manresa ha presentat a Barcelona Allí on neixis, tant se val, obra que ja havia estat estrenada a Tolosa, i que planteja el problema de Nord enlla a la inversa, o sigui el del jove obrer que torna, per pocs dies, del seu treball d'Alemanya. L'obra, estructurada d'acord a una tècnica naturalista molt estricta, ha estat convertida, en mans de Lluís Calderer, qui ha tingut cura del muntatge, "en l'element principal d'un espectacle epic on ha aplicat els mètodes més energics de la distanciació", segons que ens diu Xavier Fabregas ("Serra d'Or", maig 67). Lamentem no conèixer el text.

de Volem acabar aquestes notes tot remarcant el meritori treball que ha realitzat Ricard Salvat amb el seu estudi sobre el teatre contemporani, editat suara per "Edicions 62", en dos volums, dins la col·lecció "A l'abast". Salvat ens diu en una nota preliminar que s'ha "plantejat el fenomen teatral, i la seva vasta producció literària, no amb el criteri d'un historiador de la literatura, sinó com a home de teatre." Així vol dir que Salvat no pretén de valorar els textos en si, sinó el l'espectacle teatral, o sigui allò "que s'ha anomenat "nomina", com diu ell. "I cal entendre per "nomina": obra, i autor, actor, director, lloc on es produeix, utilitat escènica; tots ells en funció del públic que els condiciona". A El teatre contemporani ens ofereix una àmplia panoràmica del teatre universal, i situa el teatre català en el mateix nivell que el de d'altres latituds, per la qual cosa tenim una valoració del nostre teatre com encara no l'havia encarada ningú.

merit". El mateix Forcadell ho ha assenyalat: "els lectors han convingut d'una manera tacita amb els escriptors, en el fet que la nostra literatura ha d'ésser decent, clàssica, blanca, insubstantial, i que totes les obres no tinguin gaire més que la llargada d'un sonet o

Baltasar Porcel

Hem de cloure aquest estudi, ben provisorí, per cert, amb una figura juveníssima, tot un valor de la nostra literatura i una promesa per al nostre teatre. A vint-i-nou anys, la seva obra no és molt vasta, però és força important, tant com per que, tot tancant aquest panorama, resti situada a les portes de la nova etapa que li dona continuïtat.

En el proleg al llibre del seu teatre ("Editorial Daedalus", Palma de Mallorca), Joaquim Molas situa Baltasar Porcel entre l'estol de joves que han engogat la ruptura cultural que, segons aquest crític inquiet i incisiu, es produí entre els anys 1956-60, en la nostra història contemporània. "Aquesta ruptura - diu Molas - compromet autors de totes les terres catalanes, abraça els sectors més diversos de la cultura i, en conjunt, més que rigorosament filosòfica, és crítica i, en el millor dels casos, metodològica". Els precedents d'aquesta actitud, podrien ésser representats, entre d'altres, i sempre segons Molas, per "Jaume Vicens, en el camp historiogràfic, Pere Quart i Salvador Espríu, en el literari". Com a autor insular, però, la revolta de Baltasar Porcel ve condicionada per unes característiques de la societat illenca que, com diu Molas, havia exigit que l'escriptor "elaborés una tradició de cultura idealista i molt minoritària, limitada a unes recerques formals o, a tot estirar, a uns plantejaments individuals de merit". El mateix Porcel ho ha assenyalat: "Els lectors han convingut d'una manera tacita amb els escriptors, en el fet que la nostra literatura ha d'ésser decent, clacissista, blanca, insubstancial, i que totes les obres no tinguin gaire més que la llargada d'un sonet o

d'un conte (...) El fenomen poètic mallorquí ha estat, com a la major part del món, un simple exit de saló. Exit que, enfront de les formes actuals de vida, no significa res. La incorporació activa del poble al conjunt social ho ha arraconat. Millor dit, ho ha foragitat del primer pla que abans ostentava". Per molt que aquests factors - i d'altres que s'ha apressat a detallar Molas en el proleg esmentat: irrupció del turisme a gran escala, amb la consegüent desaparició de l'aristocràcia de terratinents; aparició d'una burgesia econòmicament forta; millora del nivell de vida; immigració de treballadors del sud d'Espanya -, per molt, doncs, que tot això hagi influït a crear una crisi en la cultura idealista tradicional a les Illes i hagi comportat, en-sembla, la revolta d'alguns escriptors joves, no creiem que sigui suficient per a despertar un optimisme exacerbat, quant a la repercussió d'aquesta revolta en aquells sectors, precisament, que n'han estat la causant. O sigui que, per tal que aquesta ruptura pugui traduir-se en un signe positiu per a la nostra cultura, caldria que es produïssin uns canvis tals, a nivell governatiu, que permetés l'accés d'aquells sectors actius del poble a la cultura, a través d'un ensenyament normal en la nostra llengua i lliure de privilegis. Mentre això no s'esdevingui, aquestes manifestacions restaran limitades a cercles reduïts, i desconegudes d'aquells sectors als quals van adreçades i que, indirectament, les han provocades. Considerem interessant de citar aquí l'escepticisme expressat per Joan Triadú ("Nova antologia de la poesia catalana", Selecta n° 368), bé que centrat al camp de la poesia, davant "l'entrada d'alguns poetes en allò que Pere Quart anomena "el tobogan del realisme, la moda d'ara", perquè Triadú veu que aquests poetes han sorgit del sector universitari o parauniversitari, i a les-

hores pregunta: "Fins a quin punt, però, aleshores, aquesta poesia podria representar una mentalitat més ampla i molt més complexa, com és la de tota una cultura?" Aquestes reflexions són vàlides per a tots els Països Catalans: ja hem vist amb quines dificultats s'han d'enfrontar els grups de teatre independent al Principat; quant a les Illes, els tres joves que en certa mesura representen aquesta actitud (Blai Bonet, Baltasar Porcel, Miquel Bauçà) han hagut d'emigrar al continent perquè "llur revolta - citem encara Molas - havia estat massa crua per a poder moure's en unes estructures que, malgrat tot, seguien essent, per dir-ho amb Fuster, perillosament "sucursalistes".

De com és veritat això, en donava testimoni, l'any 1959, Llorenç Villalonga en el proleg a la primera versió de Els condemnats ("Raixa", nº 38): "El fet de comptar amb companyies que únicament cultiven el gènere còmic i en especial l'estracanada, ha contribuït a l'estancament de la nostra escena (...) El costumisme mansoi o els xistos de pallasso han interessat un públic de sweters de punt i escassa edat mental". I encara deia més: "Jo no aconsellaré a l'autor que intenti avui representar aquesta obra a Mallorca. Seria una transició massa forta per a un públic regional avesat - i enviciat - a una altra cosa". Malgrat els anys que han transcorregut d'aleshores ençà, la situació no ha canviat gaire, si més no pel que nosaltres sabem.

A 17 o 18 anys, Baltasar Porcel ja escrivia articles en diaris locals en castellà, i en aquesta llengua escrigué un parell de contes. L'any 1953 (tenia 21 anys), guanya el Premi "Ciutat de Palma de Teatre" amb la tragèdia en tres actes Els condemnats. Al Cap d'any 1959 ("Raixa") apareix el conte Els penjats; l'any següent guanya el Premi "Ciutat de Palma de Novel·la" amb Solnegre; La simbomba fosca mereix el guardó

"Premi Extraordinari Joan Santamaria", l'any 1961; un conte, La lluna fella, escrit l'any 1958 i refet en 1960, fou publicat al Cap d'any 1962 (Raixa). Seguiren El general, escrita en 1963 i refeta l'any següent, i una adaptació lliure de L'inspector de Gogol. Exode fou escrita l'any 1960, refeta i estrenada, però, en 1962. Resten encara dues obres teatrals més: Romanc de cec i Historia d'una guerra. La primera va apareixer al Llibre de tothom el 1962, amb el títol d'Historia d'una guerra. L'any 1964 l'amplia i és la versió que ^{hem} ha publicat en el volum del seu teatre. L'any 1963 va apareixer a Barcelona La lluna i el "Cala Llamp", i darrerament, l'Editorial Ayma li ha publicat Els escorpins ("Proa" nº 115). Caldria citar també els reportatges a figures destacades del nostre panorama cultural, que publica "Serra d'Or" de fa uns quants mesos ençà, i aleshores ja podríem aclarir que no hem pretès d'oferir una llista exhaustiva de ~~l'obra~~ d'aquest jove escriptor i les il·lustracions d'un dels personatges, sinó demostrar que té prou gruix i és prou varia per poder assegurar que Baltasar Porcel s'ha guanyat un lloc ben merescut en el camp de les nostres lletres.

Aquesta preocupació que/descobrim que el mena/refer i a reestructurar els seus treballs una i altra vegada, podria fer creure que ens trobem enfront d'un estilista minuciós. Tanmateix, considerem que la seva és més aviat una recerca de tècniques i, en alguns casos, és el fruit de la seva maduració intel·lectual i obbeeix a un desig de conservar aquell tema que encara considera vàlid, que era desvirtuat o desvalorat, però, per la forma emprada quan ell es deixava guiar més per la intuïció que no pas pel coneixement sòlid de la tècnica teatral.

La seva primera obra dramàtica, Els condemnats, construïda d'acord a la fórmula clàssica, va causar un vertader impacte. Per a Llorenç

perquè ultra l'afany que desperten els diners, s'hi suma a la moti-
vació tota la gamma de sentiments que la dona i els fills han anat
Villalonga el fet que els joves com Porcel canalitzin la seva rebel·lia
devers una producció literària d'aquesta mena és "la millor manera
d'evitar que acabin tirant bombes". Això demostra la impressió que
produeix la força que hom endevina soterrada en el creador d'aquells
personatges. Per aquest mateix motiu, Triadó emparenta aquesta obra
amb look back in anger. Nosaltres escrivíem l'any 1961 ("Catalunya",
nº 89, maig, Buenos Aires) "Encara que és molt arriscat judicar una peça
teatral per la simple lectura, podem afirmar que ens trobem davant
d'una obra que encaixa perfectament en les tendències temàtiques del
teatre modern, que ha volgut erigir-se en testimoni de la seva època,
de les preocupacions morals i de la problemàtica psicològica actuals".
També, no ens acabava de convencer del tot l'acord dels cinc per-
sonatges de cometre un assassinat, tots guiats pel mateix motiu: l'e-
goïsme, per bé que el clima de misteri creat pel so de les campanes
i les al·lucinacions d'un dels personatges, més la situació del temps
entre la nit de Tots Sants i el Dia dels Morts, cloent l'acció entre
quatre parets, semblava justificar-lo. Tot això, però, queia dins un
expressionisme que no s'adeia amb el ~~tracte~~ tracte realista d'una bona
part de l'obra. Tampoc no degué de satisfer l'autor, puix que pos-
teriorment n'ha modificat l'estructura, i en la versió que ara considera
definitiva, notem alguns canvis que n'afavoreixen la unitat: els tres
actes en que era dividida la tragèdia han estat reduïts a dos, i els
vint personatges de la primera versió a nou; algunes escenes han es-
tat suprimides, o foses en d'altres. D'aquesta manera, la tensió dra-
màtica queda més travada, sense modificar, però, l'essència de l'obra.
En aquesta versió el marit de la filla no participa de l'acord de ma-
tar Simó, de manera que aquest acte criminal resulta més convincent,
sortint a l'últim acte, per bé que, en aquest cas, els personatges

perque ultra l'afany que despertem els diners, s'hi suma a la motivació tota la gamma de ressentiments que la dona i els fills han anat covant durant tants anys de convivència. I ara, mentre que Simó és l'home que veu frustrada la il·lusió del seu amor d'adolescent, en ésser rebutjat per Paula, la dona amb la qual s'havia casat i a la qual estimava. Ella, però, havia estat menada en aquell casament desigual per interessos convencionals. Aquesta frustració va convertir-lo en un home dur, cínic i calculador. Els fills, fruits tots ells d'una passió desbordada (de Simó) en lluita contra una resistència sistemàtica, prenyada de fastic i desgana (de Paula), a mida que naixien, eren dominats per la mare, i sota la seva influència s'allunyaven del pare. Això va menar Simó "a buscar per altres bandes" allò que no tenia a casa en definitiva, una mica d'amor ni que fos comprat amb diners. Ací es produeix la revolta, li cal allunyar-se de la família, i el seu esperit temerari pren el camí de la fugida en una empresa aventurera plena de risc, l'empresa dels contrabandistes. ("Només em quedava guanyar diners. M'hi vaig llençar per vici, com una droga per allunyar-me de vosaltres, per a no pensar-hi"). Finalment, la fredor i el menyspreu de la dona, les paraules feridores, la importinència dels fills l'han fet com és ara, l'han aconduït al crim: ha deixat morir un home. I ell, responent a una ètica camusiana, està disposat a pagar el seu crim. Una vida per una altra. Així els desafia a que l'assassinin, millor dit, els provoca, els posa a prova, ho i sabent, però, com reaccionaran, perquè els coneix massa bé. I no s'equivoca. Amb la mort, paga la pròpia culpa; els altres, però, són condemnats a purgar el seu crim ara i aquí. I el castig consisteix, simplement, a haver de viure plegats, durant vint anys. És a dir que, tot d'una, es troben enfonsant-se cap a un infern que podria comparar-se amb el que ens mostra Sartre a Huis clos, per bé que, en aquest cas, els condemnats poden

optar per sortir-ne, si decideixen renunciar als diners, mentre que els de Huis clos no podien sortir-ne mai més. Joaquim Nolas, d'acord a l'escepticisme que li provoca qualsevol solució que no sigui cercada per una tècnica realista i "històrica", assenyala que, en voler "resoldre la seva confusa revolta individual per via metafísica", Porcel amb La simbomba fosca es va ficar en un atzucac. Qui sap? "La descoberta de l'home nou es pot fer per tants camins!", per a dir-ho amb les paraules d'Arnau Puig.

Es evident la insatisfacció de Baltasar Porcel per la solució formal que dona a Els condemnats i, per consegüent, és lògic que cerqués una nova sortida. La simbomba fosca fou escrita a Barcelona a finals de l'any 1960. Feia poc que el descobriment de Ionesco havia situat el teatre de Brossa en un lloc de preminència, i s'havien donat a conèixer, així mateix, les experiències de Manuel de Pedrolo dins la convenció de l'absurd. No és estrany, doncs, que Porcel provés de donar la seva versió d'un corrent que, en les nostres latituds, on els escriptors s'havien avesat a expressar-se en llenguatge xifrat, s'oferia com un fórmula màgica a l'autor dramàtic.

El tema de l'obra gira a l'entorn de la idea de la mort, la confrontació de la qual mana els personatges - si més no, alguns dels personatges - a reflexionar i meditar sobre l'existència. Al vestibul d'una pensió s'apleguen diverses persones que pertanyen a diferents estaments socials. Una Vella, la mestressa, s'ha mort, i aquesta circumstància afecta les habituds absurdes dels pensionistes. Dirieu que la presència de la mort els fa adonar de la inutilitat de llurs preocupacions quotidianes - així el Funcionari és incapaç d'explicar el sentit de la seva feina ("El senyor Martorell em passa un paper. Jo hi poso un

segell i un número, que també copio d'un gran llibre que tinc. Llavors passo el paper al senyor Escanell... I així fins a dos quarts de dues... A la tarda, igual") i ~~perquè~~ en conseqüència es fa palesa l'absurditat de la seva vida -, s'adonen, també, de sobte, de com són efímeres les coses i del procés de descomposició que afecta la matèria - s'estableix un paral·lel entre les escombraries i el cadaver de la Vella: ni d'una cosa ni de l'altre no saben que fer-ne i, a més, poc a poc es van corrompent i fan pudor. A les escombraries, entremig de les peladures, hi ha un diari, un sant crist trencat, cendres: les paraules del diari ("després de serle lligada la medalla, pronunció un important discurs"), amb tota la buidor d'allò que, com a signes, vénen a traduir de la situació concreta del país; el sant crist com a símbol d'allò que representa... tot entre les cendres. Per tal d'escapar d'aquesta buidor, d'aquest no-res, de la presència de la mort, hom fa coses sense sentit: fa voltar la maneta d'un gramofon, canvia de lloc un gerro, penja i despenja el telèfon, parla de qualsevol cosa... fins que en un moment de lucidesa s'adona que la vida és "un llarg camí cap a la inutilitat", i que, per seguir--lo, hem de devorar-ho tot (perquè "som gana, fam!"), ni que sigui les escombraries o un cadaver... o és que ens devorem nosaltres mateixos? Aquest camí, d'altra banda, l'home ha de seguir-lo completament sol, preocupat egoïstament pels petits problemes que l'assetgen, sense possibilitat de comunicació, bo i havent de representar un paper "que no hi ha més remei que fer", per arribar, a la fi, a les portes de la mort, sense res més que quatre perracs, uns quants records i una mica d'esperança; de vegades, ni això ("... i ja no recordo si mai vaig ser jove i si les noies em miraven", com diu un dels personatges; o com contesta un al-

tre quan li pregunten que és la mort: "El nostre silenci. Res") de la
pen. Tampoc les paraules no serveixen per sortir de l'aïllament. Tant
se val que es parli en la mateixa llengua que en una d'estranya. Sols
l'amor pot crear la il·lusió, l'halo poetic, que fara creure que hom
aconsegueix un autentic apropament, pero la realitat bestial i cruel
destruïra l'encantament.

Res no és positiu en aquesta obra, o molt poc. Volem endevinar un
símil amb Sísif quan el Paleta diu: "Cada matí en agafar la pale-
ta i els maons, em sembla que no ho havia vist mai, sempre les lí-
nies de la paleta i els colors dels maons em semblen nous, lluents...",
i potser podrien dir, tot parafrassejant Camus: "Cal imaginar-nos el
Paleta joïós". És el confort de la desesperança.

En el proleg a la primera versió de Els condemnats, al qual ja ens
hem referit abans, en presentar Porcel, Villalonga ~~ens~~ deia: "L'autor
s'ha educat dins un mitja caòtic (quan va esclatar la Segona Guerra
Mundial tenia dos anys) i la seva intel·ligència s'ha obert damunt
ruïnes. Res té d'estrany que, sensible i nerviós - de labil l'hem vol-
gut encasellar -, s'aferrés en una religió més cristiana que catòlica
com a primer refugi. Déu ha estat per a ell una realitat vital i no
un símbol vagarós". En comentar l'obra (revista citada), ja vam sub-
ratllar que aquesta afirmació no ~~se~~ ^{s'hi} feia pas patent. "Si hem de creu-
re - deien - que l'autor ha volgut fer aparèixer aquest Déu, que anomena
Villalonga, deu romandre tot el temps amb els braços creuats, puix que
les accions dels personatges són una conseqüència de la seva llibertat
i els fets s'esdevenen fatídicament". En La simbomba fosca això ho ha
confirmat el mateix autor amb un personatge: l'Home dels Peixos. Aques-
ta figura - que recorda el criat mut de El malentes d'Albert Camus,

quant al seu simbolisme - travessa diverses vegades el vestibul de la pensió, des de la seva cambra fins a la del bany, amb el propòsit de canviar l'aigua d'una peixera. Les seves accions són absolutament alienes als esdeveniments que, aparentment, se succeeixen en el mateix lloc, en el temps i en l'espai, i a la vegada són ignorades pels altres personatges, els quals ni semblen adonar-se de la seva presència. Igual com el criat mut de El malentes, aquest personatge podria representar una concepció de Déu, un Déu que, si existia, romandria al marge del dolor, de la confusió, de les vacil·lacions, de la soledat de l'home, mentre aquest, decebut i escèptic, preocupat cada vegada més per cercar una explicació i una raó plausibles a l'existència, l'ignoraria.

El general és una farsa breu, amb la qual i conjuntament amb un altre, adaptació lliure de L'inspector de Gogol, semblaria que Porcel ha volgut intentar un experiment, talment com si la convenció del teatre de l'absurd tampoc no fos el camí adient a les seves necessitats d'expressar-se i, principalment, de comunicar-se. En la primera d'aquestes farSES, El general, tot estirafent els trets principals del caràcter dels personatges aconsegueix de fer una crítica (no gaire caustica) d'uns tipus determinats de la nostra societat. La vídua d'un general d'Artilleria, alta, grassa, rossa, d'uns 50 anys, vol tornar-se a casar amb un carnisser, petit, esgrogueït i negre; però, com que ella es va fer es- peritista (al Ferrol, on havia estat destinat el seu marit, ara difunt), abans de donar un pas tan trascendental, ho vol consultar amb ell. Amb aquesta finalitat, hom ha organitzat una sessió a casa d'un Professor, molt alt, prim, bilió, qui s'encarregarà d'establir la comunicació amb el general traspassat. És evident que tot hauria anat com una seda si no hagués estat que l'ajudant del general, un coronel d'enorme cor-

pora, carregat de títols i medalles, erigit en conseller de la vídua, vol assistir a la sessió. En fer-se present l'esperit del general i expressar la seva disconformitat mitjançant els habituals cops de taula, l'obediència cega, estúpida, disciplinada del coronel es manifesta de la manera més grotesca i violent, tot posant en relleu, així, que és ~~mentre~~ la víctima principal de la intenció satírica de l'autor. Les classes, se delia ho i imaginant que podria convertir-se en En la versió que ha elaborat amb els elements de L'inspector de Gogol, aquesta intenció es fa més punyent, més àcida, i, aleshores, es amplia el seu abast i la crítica s'adreça a tots aquells qui, d'una manera o altra, exerceixen el poder. De nou (recordem Els condemnats) la motivació que induïx els personatges a cometre els actes més inicis, sense tenir esment del mal que pot pervenir a llurs víctimes, ~~mentre~~ amb tal que als reporti algun benefici a ells, és l'ambició. Les variants que ha introduït Porcel no afecten l'essència de l'original, però en concentrar-lo, bo i eliminant-ne passatges i personatges subalterns, "l'ha adaptat com diu Molins al nostre món "historic" ". Poc temps després d'haver escrit La simbomba fosca, i abans d'elaborar aquestes dues farses, Porcel fa una provatura, en una interpretació molt personal, utilitzant la tècnica del teatre epic: escriu Exode i Romanç de ced. En efecte: per tal que fos possible Exode és la història d'una traïció. Aquí descobrirem també el que proposa moralitzant que havien endevinat a Els condemnats i a La simbomba fosca, tot i que en aquesta obra l'acte delictiu que hom comet resulta més plausible que no pas el de Els condemnats, perquè respon a motivacions diferents en cada personatge. Jasserot, un revolucionari idealista que es proposa enderrocar

cap ambició, cap desig? Es pot exigir que tot hom sigui pur? Un govern, que rep l'ajuda i el suport de les potències estrangeres, no està disposat a renunciar a llurs febleses humanes, per tal d'és assassinat per ordre de la seva amant i de tres dels seus col·laboradors més afins, en moments en que les possibilitats de triomfar són mínimes. Després, cada u dels culpables tracta de justificar el seu acte, explicant-ne els motius: Santcorp, catedratic d'Història d'una Universitat provinciana, en la quotidianitat grisa i obscura de dictar les classes, es delia bo i imaginant que podia convertir-se en un polític, en un governant, en "un home capaç de convertir el no en Història, en la gran història que havia d'ensenyar cada dia als alumnes". Per aquesta ambició, es va enrolar al costat de Jasserot i, en veure que el seu somni no esdevindria realitat, el traeix; Griko el traeix per covardia ("He vist que tot s'acabava i he tingut por"); Zabuló, l'home senzill, treballador, pare de família, s'avé a fer-ho pensant en el futur dels seus fills ("... perquè no morissin sota el bombardeig i les baionetes, per això ara he contribuït a la seva mort"); finalment, Oriana, la seva amant, ho fa atenent el seu amor egoista, en veure que aquella Revolució li prenia l'home que ~~ella~~ creia seu. ("Pero d'ençà d'uns quants mesos, ell ja no era meu. Fins quan estava a caminar errants en un inacabable exode, sense abastar mai "la terra promesa", si no nos cançava de fer-nos solidaris de tots els "Jasserots" que volen convertir-se en necessitat en acció", tot renunciant a la possible de fer la Revolució? En efecte: per tal que fos possible de dur a terme la Revolució, caldria que tots els homes que l'haguessin de fer fossin com Jasserot: idealistes, purs i conscients de la força immanent en ells mateixos ("La nostra força som nosaltres mateixos, no les circumstàncies..."). Però els seus col·laboradors s'assemblen ben poc en aquesta imatge ideal del revolucionari ("... es pot exigir a les persones que siguin de ferro, que no tinguin cap sentiment,

Que es proposa l'autor en aquesta obra, fer-nos veure que no és possible de fer la Revolució? En efecte: per tal que fos possible de dur a terme la Revolució, caldria que tots els homes que l'haguessin de fer fossin com Jasserot: idealistes, purs i conscients de la força immanent en ells mateixos ("La nostra força som nosaltres mateixos, no les circumstàncies..."). Però els seus col·laboradors s'assemblen ben poc en aquesta imatge ideal del revolucionari ("... es pot exigir a les persones que siguin de ferro, que no tinguin cap sentiment,

cap ambició, cap desig? Es pot exigir que tothom sigui pur?). Ells no estan disposats a renunciar a llurs febleses humanes, per tal d'èsser-devenir els déus que es lliuren en cos i anima a la lluita per que els haura de dur a abastar l'ideal. I per això fracassen, i traeixen allò que hi ha de més pur en la naturalesa humana: l'esperit de lluita per defensar la dignitat, la llibertat i la justícia. I per això viuran condemnats a caminar errants en un inacabable exode.

Exode tradueix la decepció de l'autor davant d'uns fets concrets, d'uns fets reals, als quals l'obra només al·ludeix d'una manera simbòlica, per les raons que tots coneixem. Però algunes referències són ben clares: "Tot va succeir en un país llunyà, o per ventura proper, on el poble estava sotmes a una tirania cruel" - diuen els Tres Actors (els quals recorden el cor de la tragedia grega) O sigui que el país podria ésser Catalunya, on els idealistes, aquells qui creuen en la lluita, perquè saben que "la força som nosaltres mateixos, no les circumstàncies...", se senten traïts diàriament per aquells que són debils i els cansa el dur camí; per aquells que només atenen el crit de l'ambició i l'egoisme. I també els catalans estarem condemnats a caminar errants en un inacabable exode, sense abastar mai "la terra promesa", si no som capaços de fer-nos solidaris de tots els "Jasserois" que volen convertir "la necessitat en acció", tot renunciant a la comoditat de la butaca, en la qual seiem, "buits, en el silenci".

Romanc de cec és el germen de la Historia d'una guerra. El tema és el mateix, però la riquesa de detalls afegits en ampliar-la fa que la segona resulti "més didàctica en l'exposició del procés d'alienació dels protagonistes", com diu Joaquim Molas. Ara ja no es tracta d'explorar l'interior d'uns personatges col·locats en una situació límit.

L'home, aquí, ha perdut la seva individualitat i s'ha convertit en un titella en mans d'un destí fatídic. Els fets causats per forces no personalitzades, que podran materialitzar-se, però, en certes figures humanes, uniformades per la vestimenta, arrosseguen a d'altres figures anònimes, alienes als interessos en joc, a una lluita absurda. Joaquim Molas diu que Historia d'una guerra "és una veritable requisitoria, densa i molt justa, lleument ingenua i, potser, primària, contra la guerra". En efecte: ho és i, per la seva actualitat, realment vàlida. És curiosa, respecte a aquesta afirmació, l'opinió d'un crític madrileny, apareguda a la "Estafeta Literària" (Abril 23/66, nº 342), referida en aquesta obra. Diu aquest senyor: "Hom creu que els mites són diversos segons les èpoques i resulta una tasca inútil alçar-se contra aquells que ja han mort; viu encara el mite de la guerra?". No creiem que sigui menester de fer cap comentari.

No trobarem en aquestes obres ni elucubracions metafísiques ni problemes psicològics. Tres xicots del mateix poble, senzills, treballadors, "normals", tot d'una veuen esberlada la tranquil·litat de la seva vida monòtona i provincialana pels discursos inflats amb grans paraules que Tres Homes Grans i Ben Vestits els engeguen, una placida tarda de diumenge, mentre ells juguen a bitlles a la plaça del poble. D'aquesta manera, són convençuts de la necessitat i de la justícia de la guerra. I per això, doncs, són embarcats en un seguit d'experiències ("la de la por, la rabia, la sang, la i la mort (...) la del ramat que existeix només per a ser degollat (...) l'experiència vençuda, asseada de l'home que ja no es pertany a ell mateix i que s'arrossega darrera fantasmagories"), que transformaran els uns i llevaran la vida als altres; serà posada en evidència la inutilitat d'una guerra,

dels autèntics mobils de la qual ells no en saben res, i es demostra que, com diu Mclas, "a nivell de l'home conscient, la guerra no té mai vencedors". Sols deixa víctimes: "els milers de joves - que diu el Narrador -, enlluïts, el qui va morir; en Joan, el qui va quedar destrossat; en Xesc, que torna... Són els qui sempre, sempre, perden".

Baltasar Porcel, segons que ens diu en una nota preliminar, es va proposar, amb el seu teatre, de "presentar una serie de factors radicalment contraris a la felicitat del l'home, i de lluitar contra ells", perquè no creu viable "cap possibilitat d'esperança individual ni col·lectiva sense una fonda labor previa de desmitificació". I afegeix, encara: "Unicament sobre la realitat del que som, oblidant retòriques, podem bastir un futur respirable i solid".

El propòsit d'aportar el nostre gra de sorra al descobriment d'aquesta realitat, ha estat també la fita que ens ha guiat pels aridss camins d'aquest estudi, que no pretenem que sigui res més que un esbós per a una futura investigació més profunda i més vasta.

Febrer 1966/Juliol 67

HOMENAJE A CARLOS RIBA

A vegades, cal que l'artista es retire a un lloc solitari i aïllat de l'existència de la seva època. L'obra de Carlos Riba ha estat, des de sempre, un fruit d'aquesta solitud, i, a més, d'una manera o altra, es relaciona amb la realitat que el rodeja. Però, a més, cal que l'artista tingui una sensibilitat especial per a captar les tendències de la seva època, i així, la seva obra pot ser una crítica o una afirmació de la realitat. En el cas de Carlos Riba, la seva obra ha estat sempre una crítica de la realitat, i així, la seva obra ha estat sempre una afirmació de la realitat.

S I N O N I M

que, gràcies a la investigació i han descobert que la realitat és una altra, tot deixant-nos, així, una herència de investigacions.

Ahora bé, com veiem, l'obra de Carlos Riba ha estat sempre una crítica de la realitat, i així, la seva obra ha estat sempre una afirmació de la realitat. Però, a més, cal que l'artista tingui una sensibilitat especial per a captar les tendències de la seva època, i així, la seva obra pot ser una crítica o una afirmació de la realitat. En el cas de Carlos Riba, la seva obra ha estat sempre una crítica de la realitat, i així, la seva obra ha estat sempre una afirmació de la realitat.

Quan llegim la poesia de Carlos Riba, veiem que la seva obra ha estat sempre una crítica de la realitat, i així, la seva obra ha estat sempre una afirmació de la realitat.

HOMENATGE A CARLES RIBA

A vegades, cal que l'artista es mori per tal que els crítics s'adonin de l'existència de la seva obra. De vegades, no. L'obra de Carles Riba ha estat, des de sempre, un punt d'atracció per a tot aquell qui, d'una manera o altra, es dedica a esquinçar-se les vestidures en pro o en contra d'alguna de les manifestacions de l'esperit que, com la poesia, es valen de la paraula escrita per poder-se produir. Al nostre país, la crítica s'ha trobat d'ençà del 39 en un estat de gestació. Darrerament, però, uns quants noms, per bé que pocs, s'han destacat per llur maduresa pregonament demostrada en voler fer una revisió de valors en la poesia i la prosa catalanes. Cal remarcar-ho, car considerem que, gràcies a la seva valentia i honradesa, han deslluït una mica l'or fals d'alguns escriptors i han descobert els merits ocults d'alguns altres, tot deixant-nos, així, unes orientacions bàsiques per a futures investigacions.

Abans de comentar l'obra de Carles Riba, hauríem de fer unes observacions a l'entorn del fet de l'allunyament paulatí que s'ha anat produint entre el poeta i el poble. I, tot i que això no és exclusiu de la nostra poesia, en el nostre cas el problema és més greu degut a les causes que tots sabem. Ara: que és el que ha passat? El poeta s'ha allunyat del poble o és el poble qui ha abandonat el poeta? Potser una de les causants principals ha estat la manca d'allo que hauria hagut de servir de pont, de nexa, entre l'un i l'altre: el crític. Amb una crítica formativa, que hagués tractat d'entendre i de fer entendre les noves tendències de la poesia, potser aquesta separació no hauria esdevingut tan gran.

Quan llegim que la poesia de Carles Riba és cerebral i freda, supo-

sem que aquesta assevració ha estat feta després d'una simple lectura superficial. La poesia de Carles Riba exigeix quelcom més d'aquells qui vulguin apropar-se-li. Cal que el lector faci un esforç per tal de descobrir el sentit allí on, d'antuvi, li sembla que no n'hi ha. Ara bé, li és permes al poeta de demanar alguna cosa més que la simple lectura? James Joyce deia: "L'exigència que imposable al meu lector és que dediqui ^{tota la} ~~seua~~ vida ~~seua~~ a la lectura dels meus llibres". Això pot semblar una mica exagerat, però, és que l'escriptor no dedica tota la seva vida a la creació artística? L'obra digna demana de l'artista dedicació, sofriment, esforç, paciència; és just, doncs, que, al seu torn, l'artista exigeixi també l'esforç i la dedicació del lector.

En un epíleg al llibre que enclou les dues series d'Estances de Riba, Joan Triadú explica la seva aventura espiritual des que va topar per primer cop amb la poesia de Riba fins que n'arriba a copsar-ne el sentit. Triadú ens diu: "La primera lectura dura mesos, i estranys, misteriosos, períodes de temps a l'ànima. M'hi vaig submergir amb esforç, com en una aigua que no em fes lloc i, poc a poc, l'element se'm féu lluminós fins a enlluernar-me, i el somni es desplaça feliç, precisat pel perfil de la comprensió"

En aquestes paraules hi trobem resumit allò que hem insinuat, i deixen entreveure quina és la qualitat de la poesia ribiana. Aquell hermetisme que ens barra el pas a la primera lectura, i que haurà de fer-nos camí quan hi perseverem, és una conseqüència de la temptativa del poeta d'expressar amb els "mots de la tribu", com deia ell, un sentiment exclusiu i particular. D'ací la nostra dificultat per penetrar-hi. Allò que ell sent d'una manera especial i única, ha de comunicar-ho amb les paraules que tothom usa i que, per l'ús, han perdut l'essència i, moltes vegades, aduoc el sentit original. Aleshores, cal que aquestes

paraules prenguin una nova significació, la que el poeta els vol donar, i d'aquesta manera es faci possible el miracle de la transmissió d'aquella idea o d'aquell sentiment íntim del poeta. I aquesta nova significació, les paraules l'assoleixen en unir-se les unes amb les altres en l'harmonia perfecta del vers.

Hom ha recriminat, també, a Carles Riba que no s'hagués alçat com a testimoni de la nostra tragedia amb l'arma poderosa del vers. Aquesta imputació cal agafar-la amb pinces. En una analisi del desenvolupament de l'obra ribiana, podríem assenyalar una epoca en que la incognita del destí huma i la seva temporalitat assetgen el poeta i, així, ~~se~~ trobarem que ~~ella~~ parla a la ment, a la mort, a l'anima. Quan l'assalta una passió, canta l'amor, l'alegria, la ira. Sempre, pero, notarem una acceptació placida de la vida; d'ací la qualitat apol.línea de la seva poesia: a vegades, ens semblara fatídic, pero no pessimista; alegre, pero no esbojarrat; apassionat, pero amb continencia; mai no es deixara arrossegar per ~~la~~ l'emoció; una mena de serenitat hel.lenica plana en la seva obra.

Però, després, quan la tragedia col.lectiva va destruir tantes de valors a la seva patria, també va saber quin era el seu deure i quina havia d'ésser la seva posició. A l'exili va escriure les Elegies de Bierville, i aquestes Elegies "figuraran - com ha dit Maria Manent - entre la més alta i més noble poesia"política" que s'hagi escrit darrerament a Europa". No solament se sent solidari amb el seu poble, sinó que adhuc, en principi, li sembla ésser sol a suportar el dolor de la Patria. Diu: "no" a unes altres que jutjava contraries a ella, sorgeix l'esperança que "com si tinguessin Elegies.

"tots els homes la pau i només jo fos errant..."

I ens va deixar en aquestes Elegies el testimoni individual de l'ex-

perència trágica de l'exili. "Hi vaig entrar com a la mort - ens explica -, com a la mort, tal com per la figura de l'exili justament jo aprenia a conèixer-la". Per molt que el voltessin d'altres éssers humans, es trobava sol. Continua dient: "En aparença, jo ho havia deixat tot, és a dir, béns i hàbituds, esdeveniments i activitats, i fins m'acompanyava dels éssers dels meus afectes elementals en una mena de possessió pura, sense vincles de vida".

Només d'una forma podia prosseguir vivint dins aquella mort: acarant-se amb ella mateixa. Tots els vincles eren trencats entre el món exterior i la seva anima. Per això torna a la seva anima, però hi torna amb el seu cos que "essencialment constituït amb ella en persona humana i amb ella participant de totes les dignitats", amb ella es volia al·liberar i salvar.

I per bé que no va poder trobar en la natura el refugi que cercava, estimulava en el seu ésser carnal un impuls primer, anterior a tota consciència i a tota coneixença pel qual se sentia creat i existent. "Per aquesta consciència del cos - diu - i la seva vivent ressonància, jo em recordava i em reprenia en tants actes de joia, en tants perills d'aventura, en tants combats de dolor, en tantes servituds fosques i en tantes llibertats impensables, que no podia temer que tot plegat hagués de tornar a la indeterminació i al no-res"

D'aquesta lluita interior, d'aquest desig de superar la mort imposada per circumstàncies que li havien fet dir que "sí" a unes determinades coses que considerava d'acord amb la seva condició, i li havien fet dir que "no" a unes altres que jutjava contràries a ella, sorgeix l'esperança que es concreta en les Elegies.

"Sónion! T'evocaré de lluny amb un crit d'alegria".

Voldria destacar les paraules amb les quals clou el prefaci a la segona edició de les Elegies, publicada a l'exili "per a un públic de catalans que viuen a l'exili o en expatriació". Diu: "Per un com ells foren escrites un dia; pugui algun d'ells estimar-s'hi com s'hi estimà ell mateix"

D'aquesta forma podem veure com sempre va lluitar per tal de fer una poesia digna, tot fúgint de la facilitat i de l'ensucrament, encara que aquesta actitud el portés a romandre anònim per a un ampli sector del seu poble, i com, en tot moment, va vibrar d'acord a les exigències que les circumstàncies li imposaven, sense doblegar-se, però, per causa d'allo que pugués anar en contra de les seves més íntimes conviccions.

En tornar de l'exili, privat d'exercir les catedres que tenia al seu carrer abans de la Guerra, va saber acceptar els sacrificis més amargs i els més difícils renunciaments abans que prostituir-se i renegar de la pròpia essència.

Es molt possible que la seva actuació a partir d'aquell moment, i la dignitat de la posició que va adoptar, hagin estat els motius que convertiren Carles Riba en la figura més representativa de tot el sentiment i l'encarnació del dolor del nostre poble. Aquesta tasca del silenci, executada quotidianament, bo i mantenint el diàleg secret amb les noves promocions, haurà d'ésser la saba que assaoni tota una nova era.

L'evidència d'això que diem, es desprèn de la vibració que la seva mort ha provocat a casa nostra, i ho testimonien els homenatges postums que hom li ha retut. Ens ha cridat l'atenció, precisament, un article de Maria Manent en el qual destaca un fet que, per la seva trascenden-

cia, hem considerat adient esmentar aquí, car, ultra la significació del fet en si, ens ofereix una faceta de la personalitat de Carles Riba que corrobora, en certa manera, allò que hem procurat subratllar en aquest paper: la seva preocupació pels problemes col·lectius.

Maria Manent interpreta la participació de Carles Riba en el Ier. Congrés de Poesia, celebrat a Segovia l'any 1952, i, ho i procurant remarcar la transcendència política d'aquest acte, posa en relleu el sentiment que desperta en els intel·lectuals castellans la personalitat del Mestre. Manent diu: "En aquests darrers anys la seva circumstància porta Riba a un tipus d'acció que, cultural en les seves motivacions explícites i en el seu visible desplegament, era, en el fons, una acció política". "Quan invitat per eminents escriptors de llengua castellana - continua dient -, Riba porta a Segovia el missatge de Catalunya, i hi parla de Joan Maragall, d'Unamuno, dels problemes tècnics i polítics que es plantegen a les llengües en el món d'avui, era el primer contacte, el primer diàleg, després de la guerra. Anys després s'ha sabut la intenció profunda - i noble - que animava els organitzadors d'aquella assemblea".

En efecte: Riba cregué en la importància del diàleg (i això ~~rememora~~ ens recorda una frase d'Albert Camus en una circumstància que, si bé era diferent en la motivació, serva una similitud en el fons: "El programa per al futur - diu Camus - és la ciutat del diàleg, o la condemna a mort, solemne i significativa, dels testimonis del diàleg") Riba, doncs, va creure en l'efectivitat del diàleg, i va tenir prou autoritat en aquell moment, per poder-se ficar a la gola del llop i mostrar-li quina era la glandula que tenia infectada, prescindint dels judicis que aquell acte podia suscitar en els seus connacionals.

Mentre que en d'altres cercles, tot gaudint d'una impunitat gairebé

absoluta, algunes de les nostres consciències anèmiques es preguntaven (i encara s'ho pregunten avui) quina era l'actitud i l'acció a adoptar, Carles Riba, al davant d'un grup de consciències fermes, anava a Segovia a denunciar el crim que hom cometia contra tota una cultura, i provava de trobar-hi una solució.

Ara, i com a colofó, volem fer referència a una lliçó dictada per Carles Riba el juny de l'any passat, al Palau de Llió, amb motiu de clausurar-se el curs de les activitats artístiques i culturals de Ballets de Catalunya, entre les quals figuren uns cursos de llengua catalana a carrec de Lluís Jorda. Tres setmanes més tard, el Mestre ens deixava per sempre i, així, aquella esdevingué la "seva darrera lliçó".

El tema de la lliçó fou: "Consideracions sobre el present i el futur de la nostra llengua", tanmateix, no gaire encoratjadores, quant al futur, si havem esguard a les conclusions, més aviat pessimistes, a que pervingué l'il·lustre disertant.

Després d'esbossar un estudi biològic de la llengua i de les seves funcions, i d'afirmar que "s'equivoquen els qui creuen que el problema del bilingüisme es resol únicament mitjançant la unitat" que "una llengua viu de la conjugació de tots els elements que la parlen" i que "la vida quotidiana no és poesia", però que "no hi ha poesia sense vida quotidiana", el Mestre Riba digué que "en un país bilingüe com és ara Catalunya, ambdues llengües es contaminen mútuament. Si les forces fossin iguals, si ambdues llengües dominaven en els mateixos terrenys, es formaria una nova llengua. Existeix ja a Catalunya un dialecte castellà"

Riba digué, encara, que "hi ha qui creu massa que una llengua no pot morir; pensant en la poesia, es corre el risc de confiar excessivament en la immortalitat de la llengua; perquè una llengua no se salva

a mitges, sinó com a instrument total de cultura; altrament acaba reduïda a una simple curiositat museística o fàklorica".

Voldríem remarcar la importància d'aquestes asseveracions, car, entre la nostra gent, els esperits conformistes (cada dia més nombrosos) consideren que mentre poguem publicar algun llibret de poesies no ens podem queixar i no cal que ens hi amoïnem més.

I parlant de la posició de l'escriptor davant el problema del bilingüisme, conclogué: "L'escriptor s'ha de decidir per una llengua o altra, i això depen de vegades de la moda" "L'escriptor que ha escollit l'ALTRA llengua hi haurà d'escriure traduïnt els pensaments que té en la llengua pròpia. En el cas nostre, l'escriptor que roman fidel a la seva llengua ha d'estar disposat a quedar-se sense públic. Per a les llengües d'àrea petita, la solució és ~~argumentar~~ d'organitzar l'expansió de les obres que hi són produïdes".

Ell mai no va dubtar a elegir la llengua en la qual hauria d'expressar-se, i com a conseqüència va haver d'enfonsar-se en el silenci quan no va poder utilitzar-la lliurement; mai, però, no la va trair (i això cal tenir-ho molt en compte, sobretot avui en que molts dels ~~numerosos~~ escriptors que, per conveniència o covardia, i no per seguir la moda, van escollir l'ALTRA, de llengua, ara tornen a utilitzar el català). Ell, amb la seva fidelitat, amb la dedicació quotidiana al conreu de la llengua d'àrea petita, n'assegura la continuïtat; amb la investigació incansable, n'afinca els fonaments; la seva poesia ha obert nous camins per a les joves promocions de poetes, si més no, partiran de bell nou des del punt on ell l'ha deixada; els seus assaigs sobre el que ha d'ésser la crítica han marcat una nova orientació en aquest terreny; les seves traduccions directes dels clàssics grecs i llatins són consultades pels investigadors en les principals universitats del món...

Els joves li deurem, a Carles Riba, per damunt de tot, l'exemple que ens va donar amb la seva actitud; i els catalans tots, l'haver elevat la nostra poesia a un pla universal i l'haver equiparat la nostra llengua als principals idiomes ~~del~~ moderns.

Agost 1960

El MAR de Blai Bonet

L'artista contemporani, sobretot l'escriptor, ha seguit dues tendències ben marcades respecte a les exigències circumstancials que han fet pressió sobre la seva obra. L'una ha estat la introversió, la qual l'ha menat a tancar-se dins un món irreal, creat a la seva mida, bo i oblidant-se dels fenòmens quotidians de la realitat. L'altra ha estat la de copsar només aqueixa realitat sense atendre el crit interior, aconseguint, així, una crònica eixuta i freda. Segurament és una mica exagerada aquesta divisió i, difícilment, trobaríem un escriptor que hagués reeixit completament i única en qualsevol deambdues tendències. I encara, si acceptàvem que això és possible, potser hauríem de considerar si aquesta crònica purament objectiva o subjectiva mereixeria el nom d'obra d'art. L'obra artística és feta de selecció i barreja. L'artista no pot silenciar la realitat o la seva vida interior sense atemptar contra la veritat. Altrament, no pot abdicar la seva responsabilitat quan el món li ofereix una realitat brutal, horrorosa, esfereïdora, tot silenciant simplement aquesta realitat. Avui, més que mai, cal que l'artista sigui responsable de la seva missió. Avui, quan la veritat és tan difícil de descobrir, i les valors més essencials són bandejades en nom d'aquestes mateixes valors, és quan més cal que l'artista aportí el seu testimoni. I això no vol pas dir que hagi de condemnar res. L'artista, com diu Camus, "no és pas un jutge, sinó un justificador. És l'advocat perpetu de la criatura viva!"

L'any 1957 li fou atorgat el premi de novel·la "Joanot Martorell" a Blai Bonet pel seu llibre El mar. La lectura d'aquesta novel·la no és una tasca fàcil. El mar és un llibre espès, dens, però és també un testimoni. A través d'una atmosfera feixuga, angoixosa, de vegades irrespi-

nable, ens desplaçem per les pàgines d'aquest llibre tot tractant d'interpretar els símbols, les frases abstractes, el contingut conceptuós d'un subjectivisme adés atàvic, adés superdesenrotllat. Poc a poc, descobrim unes ànimes torturades per la consciència del pecat i de la innocència. Se'ns apareixen uns adolescents minats per la tuberculosi, fruit d'una infantesa prenyada de privacions: les víctimes més castigades d'una guerra incomprensible i estranya a la seva pròpia individualitat. Espectadors silenciosos dels actes més inhumans, mancats d'un suport moral més ferm, tracten de cercar, infructuosament, en el sediment d'una religió anacrònica, la resposta als seus dubtes i la justificació dels seus pecats. Malgrat llur desig de purificació, són arrossegats a cometre els actes més vils i les baixeses més repugnants. I tot, fatídicament, sense esperança de salvació. Sols la mort els haurà d'alliberar del sofriment físic i de l'angoixa turmentadora del sentiment de culpabilitat. Primer el crim, després el suïcidi.

D'aquesta forma, aquest llibre es dreça com un crit, tot atestimoniat la tragèdia de "la guerra que ve després de tota pau". I l'autor, fidel a les seves conviccions, malgrat tot, encara intenta de justificar el seu Déu de bondat (un Déu totpoderós que no ha pogut evitar la depravació ni la destrucció d'uns éssers innocents que mai no han conegut ni la salut ni la felicitat) en la figura del sacerdot del sanatori. Tanmateix, amb aquest personatge aconsegueix de demostrar, sense proposar-se'ho segurament, la fallida de la religió davant els autèntics problemes de la naturalesa humana. Ell mateix, el sacerdot, és un fracassat. Tot i conèixer les misèries d'aquells "àngels del mal" és incapaç o impotent de donar-los la mà i treure'ls del pou on es troben submergits. Si més no, no ho intenta. Tot el que fa, un cop consumat el drama, és demanar perdó per a les víctimes, perquè "no saben el que fan". És pales

l'absurd de l'existència humana reflectida en les imatges d'aquests éssers que només han viscut per a conèixer el mal, i és pregona la caducitat d'una moral que no va poder salvar-los de la tragèdia. L'estigma que Sabem que Blai Bonet ingressà de molt jove en un ~~seminari~~ seminari i que en acabar el vuitè curs de la carrera va haver de renunciar a prosseguir-la a causa d'una greu malaltia. Passà deu anys en diversos sanatoris i residències muntanyenques. Deduir de tot això una possible qualitat biogràfica de la seva novel·la és fàcil, i més si tenim en compte el que ell mateix confessa en la coberta del llibre: "... vaig escriure les planes que segueixen, un senzill testimoni meu i d'altres companys que, en les idees i en la pell, han sentit les paraules del príncep d'aquest món a un personatge d'aquest llibre: -Això és la guerra que ve després de tota pau, aquesta guerra que penetra en la terra, crea coves obscures i exalta la luxúria. Com el mar". Resultaria difícil, però, descobrir-lo (l'autor) en algun personatge determinat. Més aviat ens decantaríem a creure que s'ha reflexat, com en un joc de miralls, en tots els personatges. Això potser ho confirmaria el fet de la similitud de les idees que els assetgen, encara que des d'angles diferents. Ens podem guiar, també, per l'estil emprat. La semblança en la manera de parlar, de pensar i de sentir de tots els personatges fa sospitar en una intenció, per part de l'autor, d'amalgamar els seus propis pensaments i experiències en una forma única en la diversitat. No cal dir fins a quin punt ens pot ésser permès de veure una experiència personal i a partir de quin altre hem de veure el joc de la imaginació o el fet merament especulatiu. Podríem fer un esbos d'anàlisi dels capítols darrers sense creure, tanmateix, que els esdeveniments del llibre tinguin res a veure amb els fets reals. Gosaríem dir que més aviat serveixen per a ~~expressar~~ exposar una concepció del sentiment de culpa a través de dues personalitats distintes. Ma-

(tal volta gratuïta) respecte en aquesta qüestió.

Manuel Ramallo decideix assassinar Eugeni Morell, el causant de la seva depravació, com si amb aquest acte s'hagués d'alliberar de l'estigma que marca el seu destí. Manuel Tur, víctima al seu torn de l'instint de perversió de Ramallo, incapaç de suportar la pèrdua de la seva puresa, i guiat també per la creença d'obtenir l'absolució de la seva culpa, ofega aquest darrer. Però mentre Ramallo troba natural el seu crim, i només s'esvera en adonar-se del seu poder de destrucció Manuel Tur, tot just acaba de matar el seu company, se'n penedeix i desitja que la seva fe el torni a la vida. Segueix essent innocent, com és innocent de la seva epilèpsia i com ho és d'haver nascut en un món pertorbat per les guerres i els odis. I continuarà essent-ho quan decidirà que l'únic mitjà d'aconseguir la redempció de la seva culpa és el suïcidi. D'aquesta forma, suïcidant-se, afirma, no sols la seva innocència, sinó el seu concepte de la justícia. Amb el seu suïcidi paga la pena que mereix per l'únic acte del qual n'és responsable: l'assassinat. D'aquí que pugui semblar incongruent el prec del sacerdot, en el darrer capítol: "Perdona a les víctimes... No saben el que fan", per tal com això pressuposa que els considera innocents dels seus actes, mentre que ~~amb la decisió final~~ amb la decisió final ens demostren que en són ben conscients.

El mar és un document que enregistra una època i prova de justificar les accions de l'adolescència que va haver de viure-la. Això és el que ens ha interessat i el que hem volgut destacar en aquest comentari, però bé que l'enfocament de certs aspectes de la guerra civil ens ha semblat una mica parcial (i per aquesta banda falla com a tal document). Creiem, però, que aquesta parcialitat ha estat el motiu pel qual la novel·la ha passat la censura, l'estricta censura franquista, i ha pogut veure la llum en lletres de motlle. No arriscarem, això no obstant, cap suposició (tal volta gratuïta) respecte en aquesta qüestió.

DIVAGACIONS EN EL CENTENARI DEL NAIXEMENT DE SANTIAGO RUSSINYOL

No puc evitar de sentir una mena de nostalgia quan, a través de la lectura de les obres de Santiago Russinyol, se'm fa present una epoca tan fabulosa com ho fou al nostre país la del fi de segle. Allo, pero, que voldria trasplantar a l'epoca actual, no és la situació economica o la tranquil·litat que podia primar aleshores dins el cos social. Allo que m'encanta d'aquells anys és la sinceritat que guiava els artistes quan, pel desig de pintar, o d'escriure, sacrificaven adhuc el benestar familiar per tal de dedicar-se amb cos i anima a la realització del seu ideal, o del seu somni. No voldria res més que aquella sinceritat.

Accepto tots els "ismes" actuals, tota l'experiencia, tot el dolor de la nostra era. Res d'aixo no canviaria per quelcom d'aquella altra. Pero hi voldria trobar en aquesta, això sí, la sinceritat que menava els actes dels artistes d'aleshores; voldria trobar-la també en les manifestacions dels artistes d'avui. Potser aquella sinceritat no era res més que el fruit de la ingenuïtat que s'amagava darrera els jocs una mica infantils d'aquells bohemis que volien semblar tremendistes. Avui no en som d'ingenus, no en podem ésser, i quon algú, com Samuel Beckett per exemple, intenta de fer-nos entrar en un joc de rel infantívola, ens adonem que ens manca quelcom, que hi ha un racó buit al nostre interior. i que per això no ens podem lliurar del tot al gaudi pur d'allo que ens ofereix aquell home que, malgrat tot, ha volgut ésser sincer sense, pero, aconseguir-ho per complert, perquè ell també es troba mancat de la ingenuïtat.

En anomenar Beckett no he volgut establir cap paral·lel amb el nostre Russinyol. Es gairebé un atzar que tots dos noms es trobin aquí ple-

gats, car no crec que mai ningú pensà s'encarar les obres llurs per a una confrontació. Això no obstant, si ens restava una mica d'aquella ingenuïtat de que parlava més amunt, podríem intentar de divagar una mica, de jugar, simplement, i esbossar unes premisses que podrien ésser els punts de partida per a futures indagacions, i que podrien zigzaguejar entre ~~ambdós~~ ~~diversos~~ dramaturgs.

És evident que no podem pretendre de posar en vigència, avui, l'obra teatral de Santiago Russinyol "per se", malgrat l'agudesia i l'amargor d'algunes satires amagades, o simplement acoplades, a les notes humorístiques de les seves obres, la humanitat dels seus personatges i la subtilitat fina que el seu enginy sabia infondre a totes les coses per ell observades. Fora del Auca del senyor Esteve, potser no trobaríem cap altra obra que pogués resistir, considerada per complet, l'examen minuciós d'una crítica desapassionada. Hi ha, però, això sí, en totes elles, aquella sinceritat que he assenyalat abans i que, per a mi, els atorga una validesa única.

Són moltes les coses que han passat al món des d'aquella epoca als nostres dies, i és una conseqüència d'aquests esdeveniments el fet que l'artista d'avui estigui mancat d'ingenuïtat. Quan, a Tot esperant Godot Beckett fa revivre la pallassada, talment com si volgués retornar en aquell joc infantil del circ (que degué ésser el llevat del teatre) sembla que ho hagi fet per tal d'actualitzar, d'injectar, al teatre d'avui aquella mana de saba ingenua que a mi em sembla trobar en el teatre de Santiago Russinyol. Però l'intent no passa d'aquí. Darrera la pallassada, ha hagut de posar-hi un contingut metafísic i allò que avui en diem "un missatge", perquè Beckett ja no és ingenu, perquè ell ha conegut els horrors de Belsen, d'Hiroshima...

Qualsevol dels personatges de Tot esperant Godot podríem ésser-ho

qualsevulla dels homes d'aquesta epoca; tots ens trobem (encara que molts

sense saber-ho) en la cruïlla absurda de l'existència i de la noció que

debut a la forma anormal en que ha hagut de desenvolupar-se la nostra

en tenim de la mateixa. Som esclaus i amos, alhora. I som Didí i Gogó

embrancats en la recerca d'allò que podria donar una mica de sentit a

la vida i que, malgrat saber que no ho descobriria mai, que mai no arri-

bara, hom vol convencer-se que cal buscar, que cal esperar. Tots tornem

cada dia al mateix lloc, i com Sísif fem rodolar la roca cap al cim del

pendent, ho i sabent que, quan l'haurem pujada, tornara a caure, tot

pressentint que Godot no vindrà mai, tampoc, perquè ni tan sols sabem

si existeix.

El microcosmos de l'obra de Beckett inclou el macrocosmos. L'obra de

Russinyol és un microcosmos i res més. Els personatges russinyolencs

són caricatures de les virtuts i dels vicis tal com eren concebuts en

aquella epoca i no poden prendre cap dimensió que s'escapi dels motlles

imposats pel seu creador. Els de Beckett, en canvi, no els podem inclou-

re en cap dels canons prejudiciats i coneguts, la qual cosa fa pressupo-

sar que s'han escapat de les mans del mateix autor.

Ja no puc fugir del magnetisme que Samuel Beckett exerceix sobre meu.

Jo també he perdut la ingenuïtat, i s'ha fet un buit dintre meu. Però

és un descans omplir-lo, de tant en tant, amb la lectura d'una obra de

Santiago Russinyol.

La literatura catalana i el noble de Joan Triadú és un llibre dividit

Octubre 1961

en tres parts i un epíleg: "Situacions", "Els poetes i la poesia", "Breu

repertori estranger" i "Tres meditacions finals".

En la primera part, trobem les preocupacions que assaïen el crític

respecte a la relació que existeix entre la literatura i el món obrer a

Catalunya, entre l'escriptor i l'editor, l'escriptor i el crític, i en

LA LITERATURA CATALANA I EL POBLE de Joan Triadú

Degut a la forma anormal en que ha hagut de desenvolupar-se la nostra literatura durant aquests darrers vint-i-cinc anys hem estat mancats d'una crítica com cal. Això no vol pas dir, però, que no tinguéssim crítiques, sinó que la manca de publicacions especialitzades ha fet que la relació crítica-públic hagi estat nul·la o quàs.

Actualment, fora de la revista "Destino", on es publiquen crítiques de llibres catalans, escrites en castellà, no hi ha cap altra publicació (amb un ampli abast de difusió i d'una periodicitat similar) que faci de portaveu dels nostres crítics. Aquesta missió resta supeditada a una revista mensual ("Serra d'Or", és clar) i al ~~llibre especialitzat~~ llibre especialitzat, que apareix d'una manera molt esparsa, i en tiratges reduïts. La instauració del Premi "Josep Ixart" tingué com a conseqüència que apareguessin llibres com: "Cita de narradors (1957) de Jordi Sarsanedas, Maria A. Capmany, Manuel de Pedrolo, Josep M. Espinas i Joan Peruchó; Vint-i-cinc anys de crítica (1958) de J. Bofill i Ferro; De Verdader a Carner (1959) d'Osvald Cardona, i l'any 1960, La literatura catalana i el poble de Joan Triadú, obres que palesen la maduresa i l'autoritat d'alguns dels nostres crítics literaris i que fan més pregon el sentiment dolorós de no poder gaudir d'una manifestació quotidiana de la seva tasca.

La literatura catalana i el poble de Joan Triadú és un llibre dividit en tres parts i un epíleg: "Situacions", "Els poetes i la poesia", "Breu repertori estranger" i "Tres meditacions finals".

En la primera part, trobem les preocupacions que assetgen el crític respecte a la relació que existeix entre la literatura i el món obrer a Catalunya, entre l'escriptor i l'editor, l'escriptor i el crític, i en

cap de les ~~consideracions~~ consideracions no s'amaga la situació especial en que es desenrotllen aquestes relacions i és palesa la inquietud que sadollava l'anima de l'autor quan escrivia aquests assaigs. Es evident la preocupació que sent aquest crític per la problemàtica que se li planteja a la nostra literatura ~~xxi~~ en haver de fer front, en peu de guerra, a l'enemic que intenta de destruir-la i les conseqüències que tal situació comporta quant a la relació entre la literatura i el poble. Així, assenyala com a causa principal del divorci entre l'intel·lectual i l'obra a la manca "d'un patrimoni universal en el temps i l'espai i en tots els gèneres: doblatge cinematogràfic, radio i televisió, premsa diària i setmanaris, traduccions, al dia i ben assequibles (que) asseguraria, amb el concurs d'un ensenyament vast i graduat, l'ascensió del poble, i en les condicions de la dinàmica nova del món social, d'uns valors col·lectius i fraterns".

Estudia, també, els problemes lingüístics que ha de resoldre el narrador català actual. Desautoritza de ple els novel·listes -que "no sols s'equivoquen, sinó que adhuc pretenen de raonar, en rebel·lió oberta, llurs actituds més o menys antigramaticals"-, justament per la fidelitat que l'escriptor deu a la seva llengua, perquè "l'amor a la llengua ha d'ésser ordenat, o, si no, és un amor culpable". "El novel·lista català - diu encara - ha de servir-nos aquest tresor, no sols intacte, sinó encara enriquit, i així l'ha de passar als qui vindran, sobretot perquè allo que hi ha de convenció al català literari no és exagerat si ho comparem amb altres llengües. És el nivell de coneixement lingüístic del nostre lector allo que és inferior". El narrador ha d'evitar de deixar-se dur, per la facilitat, per una deriva o pel que sigui relacionat amb la seva idea del que és escriure. "Perquè la seva abdicació fóra com tancar la literatura en un cercle d'empobriment i de descomposició mortal."

En la segona part s'apleguen diversos assaigs sobre alguns dels nostres poetes, unes notes sobre el paisatge en els poetes catalans moderns, unes reflexions sobre la poesia catalana anomenada difícil i una nota breu, massa breu, sobre la Cinquena antologia poetica universitaria de l'any 1960.

no T.S. Eliot deia que, de tant en tant, cada cent anys, més o menys, és desitjable que aparegui algun crític que revisi la literatura preterita per tal de canviar la situació en l'escala de valors d'aquells noms que nodriren amb la seva producció aquella epoca, perquè d'aquesta forma no solament es pot rectificar l'error que hagués pogut cometre algun crític d'aleshores (error que tots els crítics que el seguien no feren altra cosa que perpetuar-lo, tot repetint-lo com a cotorres), sinó perquè cada generació, ~~igual com cada individu, aporta a la contemplació de l'art les seves pròpies categories d'apreciació, imposa les seves pròpies necessitats~~ s'interessa per l'art en una forma diferent a l'altra; "cada generació, igual com cada individu, aporta a la contemplació de l'art les seves pròpies categories d'apreciació, imposa les seves pròpies necessitats" (T.S. Eliot, "The use of poetry and the use of criticism", 1933).

Era molt necessari que a casa nostra els crítics tinguessin aquesta concepció de la crítica, perquè, justament, degut a la significació que té el sol fet d'escriure en català, és molt fàcil caure en el parany d'acceptar tot allò que s'hagi escrit en la nostra llengua. I això implica un risc molt gran, adhuc en la valoració dels escriptors contemporanis. Joan Triadú és un crític sever i no fa concessions, en aquest sentit. Sap quina és la seva responsabilitat i l'accepta sense dubtar, i de la mateixa manera vol que l'acceptin els escriptors bo i acceptant ensems les crítiques. Diu: "Una crítica vivent, és a dir, acceptada pels escriptors, preventiva contra el mal del veïnatge i del patriotisme pe-

tit, és pertot, avui, l'expressió, si bé minoritaria, més penetrant i més expansiva d'una literatura vivent". Pensar-se de l'atac de l'enemic, Justament perquè només veia en nosaltres aquest "patriotisme petit", el professor Ferrater Mora ens titllava de provincians, però pel sol fet que aquesta mena de patriotisme sigui denunciada en la forma en que ho fa Joan Triadú, aquest adjectiu deixa de tenir validesa. Perquè aquesta denúncia vol dir que hi ha algú que porta el timó, que la nostra literatura no va a la deriva, sinó que és una literatura vivent i que els seus valors són constantment sospesos i mesurats amb canons d'abast universal. En la tercera part, trobem uns breus articles sobre escriptors estrangers: Robert Musil, Albert Camus, Pasternak, Ionesco i Claudel. Aquests noms per si sols ens parlen de l'amplitud i de la grandesa de la ment d'aquell qui pretén d'apropar-nos-els, i evidencia, una vegada més, que vivim de cara al món. Aixo, potser encara és més pales en les "Tres meditacions finals" de l'epíleg. Aquí el crític literari no parla com a literat, sinó que parla com a home, com a home català, qui des de la torre de la seva sensibilitat pressent i recull el perill de destrucció col·lectiva que plana sobre el món, i mesura el servei que, des del seu lloc, pot brindar l'intel·lectual, i, en el cas particular, el de casa nostra. El problema, avui, no és el de mantenir viva la nostra personalitat, tot desentenent-nos dels problemes universals. El problema és el de sobreviure, bo i mantenint la nostra personalitat, establint contacte "amb les més vives situacions que caracteritzen una civilització actual! (...) "Universals litzats així, no patirem menys, però no estarem sols". Quant a solucions per a casa nostra, potser no és massa optimista a trobar-les immediatament. Aixo no obstant, és palesa una convicció en que

l'afermament de la nostra personalitat col·lectiva esta en la imitació
d'aquelles minories que, per tal de defensar-se de l'atac de l'enemic,
s'han tancat, de vegades d'una manera individual, en elles mateixes. Ai-
xo no vol pas dir, pero, que aquest aïllament sigui esteril. "L'home re-
collit del nostre temps -diu Triadú- fa, posat al seu punt, una labor
practica i, en el sentit més elevat, útil. Es a dir, trenca/lligams
que l'uneixen a la confusió - i potser a un martiri moral, a una tór-
tura - i s'aïlla, es defensa". Es clar que això no fóra prou. Pero és
aleshores quan s'inicia "el gest veritable: comença una penetració pro-
funda en la propia vida o en allò que ha estat escollit com a tal vida,
si s'adquireix una consciència de plenitud, que porta el secret de la
terra, a l'aptitud per a l'abstracció, a l'encontre amb la bellesa de la
forma útil a la puresa del sentit de supervivència". Ha estat d'aques-
ta manera, segons que ens continua dient Triadú, com amb aquesta renún-
cia, i amb la mateixa força, l'home es refa i aconsegueix així de fer
reeixir l'ésser col·lectiu. Això passa al nostre país des de fa dos-cents
cinquanta anys. Ara caldria, doncs, "contribuir a estimular aquestes va-
lors que són tan útils", perque d'aquesta forma "el conflicte entre la
dignitat deguda i l'abandó més servil, que hem sentit tots com a col-
lectivitat algun dia, és resolta amb innocència, amb ironia i amb geni,
i fins s'arriba a parlar després de miracle. I dic que és resolta, per-
que no se sap, ni s'ha de saber, qui ho resol. L'amargor que prové de
tots els coneixements en quantitat, l'escepticisme de la tecnica del be-
nestar mínima; la vana inquietud, que no mereix l'alt nom d'angoixa, es
combaten individualment pel mitja més simple: que valgui per als altres,
pero no per al qui, com nosaltres, viu o ha viscut de l'esperança immedi-
ata, que valgui, que sigui ja, per als qui no sabran mai que ara els era
preparat el camí"

O sigui que la tasca més peremptoria i important és la de mantenir

viva, des del recolliment, refent-nos amb la mateixa força de la renúncia, la consciència de la nostra personalitat col·lectiva.

Aquesta actitud pot semblar, sobretot a la gent de l'exili, que duu implícita una mena de claudicació, d'acceptació d'un estat determinat de coses. Tanmateix, quan hom coneix les circumstàncies que imperen a la nostra terra, des de dintre, veu de seguida que aquella actitud implica una rebel·lió, una lluita, un desafiament. D'altra banda, és l'única acció possible. I potser allò que més caldria subratllar fóra la saba saniosa que han injectat els resistents a la idea que mena aqueixa acció, i que ~~xxxxx~~ ens sembla trobar resumida en el següent paràgraf de la segona part de l'epíleg: "El nostre dema és del que neix avui, perquè ell el passat se'l trobara com l'hem trobat tots, un dia o altre, i no hi reconeixera ja les divisions de darrera hora que es disolen en una trista i vaga llunyania". Quin despullament, quina grandesa no s'amaga en aquesta generosa renúncia, i que petits apareixen, per contrast, els egoïsmes mesquins que descobrim en revisar els actes d'alguns homes prominents del nostre país!

Març 1962

LA MA CONTRA L'HORITZO de Manuel de Pedrolo

Manuel de Pedrolo és, ara com ara, un dels escriptors més prolífics de llengua catalana. La seva tasca no s'ha limitat al conreu d'un determinat gènere literari, sinó que l'ha menat a diversos intents en gairebé tots ells. Dic intents, perquè justament la diversitat d'estils de les seves novel·les i contes, i les incursions en la poesia i en el teatre, posen en relleu la lluita que ha empres a la recerca d'una forma d'expressió adient a les seves necessitats, i que s'avingui al seu propòsit. Això no vol pas dir, però, que hagin de considerar la vastíssima labor ja acomplerta com un mer assaig. Vull dir, això sí, que cada una de les seves obres és una baula més, enllaçada a la precedent, tot formant una cadena. Per això és tan difícil provar de limitar-se a comentar una sola d'aqueixes baules, prescindint-ne de les altres. L'espai no em permet, en aquest moment, de donar una ullada, per breu que fos, a tot allò que hom ja ha publicat de la seva varia i diversa producció, ni de fer un estudi de tota ella en conjunt. Diré, però, que m'ha semblat trobar una constant en aquelles obres que li conec (que no són, per dissort, totes les que ha escrites), que ha estat el motiu pel qual he assenyalat la unitat de la seva obra. Aquesta constant la dividiria en dues parts: primer trobem un esforç encaminat a destacar les barreres que es drecen entre els homes i que en limiten llurs relacions i llur capacitat de comunicació; i segon, una preocupació pel problema de la llibertat individual i, per conseqüència, col·lectiva. Aquest problema és el que constitueix el cor de La ma contra l'horitzó.

Sosec, un simple barber, mata, per accident, un client mentre l'afaita. Per por d'ésser acusat d'assassinat, fuig del poble en companyia de la manicura de la barberia, la qual, posteriorment, l'abandona. Abans d'ar-

ribar a la ciutat, en el mateix tren, la policia l'arresta. Tot d'una, en arribar a l'estació, esclata una fusellada, i Sosec s'assabenta que els Sorges, un partit poderós del qual n'havia sentit parlar sense fer-ne, pero, gaire cas, s'han revolucionat. Els policies que l'havien arres-tat es fan fonedissos, i Sosec es troba embolicat amb el partit revolu-cionari. Els Sorges, després, afusellen cada dia cinc-cents homes, i So-^{s'arreglera}sec és un dels qui ~~statifica~~ amb el fusell a la ma a la fila dels botxins. Pero, no solament els afusellen, sinó que un cop han caigut a terra, s'enceven foradant-los amb les baionetes. Un dia, pero, Sosec diu "no". Aquesta revolta és la que ens interessa. ~~cions més petites, pero que re-~~ Aquell matí, Sosec dispara obeint automaticament a la veu de "foc". "Fa tants anys que cada matí el seu dit prem el gallat que ara ja no sa-bria com fer-ho per a inhibir-se". Pero ~~xxxx~~ en veure caure el "seu mort" s'adona, per primera vegada, de la individualitat de l'altre, de la per-sonalitat de l'altre i de la seva propia. Aquella confrontació paralit-za tota altra acció, i decideix que no obeira. "Un home s'assembla massa a un altre home". No pot, doncs, en aquell moment de lucidesa, turmentar, profanar, el "seu" cadaver, malgrat haver-ho fet tantes vegades. Capgira el fusell i "clava la baioneta contra la terra sorrenca del camp". Després, s'explicara la seva actitud mentre contesta les preguntes de l'oficial, el qual no pot comprendre la negativa de Sosec a llatzerar el cadaver que li corresponia. "He vist els morts" - diu. I, quan l'oficial li fa: "Cada dia veiem els morts...", ell denega: "No, cada dia no. Jo no els havia vist mai". Això és el que compta per a Sosec. Perque per a ell la mort és l'autentica possessió de l'home i amb aquella degradació postuma allo que intenten els botxins és destruir l'home amb la seva pau, amb la seva dignitat. Es aquesta constatació la que encengué el foc de la rebel·lió. L'oficial s'adona del perill que comporta l'acció

de Sosec, el primer revoltat contra el nou regim, tot i creure que tenen el remei per tal d'eliminar els futurs emuladors del rebel: l'afusellament. Però Sosec diu: "Mentre ho descobreixin d'un a un, sí. Però el temps treballa a favor de les coses elementals. I això és elemental. Un dia, tots els soldats, alhora, obriran els ulls. Sap que no hi ha altra victòria que la seva, i que fins i tot si el passen per les armes no podran esborrar la seva revolta. Creu en el dret inalienable de cada home a menar una existència d'acord amb la seva manera d'ésser, amb les seves esperances i els seus temors"

Després d'això, descobreix que les accions més petites, però que resultin insolites dins el context de l'absolutisme establert, poden fer trontollar l'estructura del regim tirànic. Aprofitant el descobriment, comença per crear situacions que resulten intolerables als Sorges. Compren que "cal fer un acte d'home, un acte sense cap ni peus, un acte insensat i perjudicial, però espontani i contra el qual ells no sapiguem com reaccionar". Perquè aquella gent no poden cometre errors i quan els cometem, com a conseqüència de les trampes que Sosec els prepara, acaben suïcidant-se. Això no obstant, serà jutjat. El judici no és res més que un simulacre i no té l'oportunitat de defensar-se. El condemnen a mort.

Un cop a la cel·la, el visita "una figura alta i esquelètica que duu l'uniforme dels almoïnors espirituals". Sosec el rebutja. No vol parlar amb qui està al servei "dels enemics de l'home". L'almoïner li assenyalava que el seu ministeri està per damunt de tots els partits, i que els Sorges no són els enemics de l'home. "Hi ha una gran compassió en el fons de llurs cors", li diu. Tot seguit, l'almoïner mira de fer-li comprendre els arguments que justifiquen el regim imposat pels Sorges. "Les víctimes són pures, perquè només elles recullen l'amor més desinteressat dels

Sorges". Es justament aquest amor allò que els buida de tot sentiment i els torna com una carcassa. Sosec no pot comprendre aquesta mena d'amor, car ell entén que l'amor comença amb la donació i no amb l'exigència. "No s'assembla pas a l'amor", diu Sosec, "l'embrutiment d'uns milers d'homes a benefici d'uns altres milers; No hi ha raó per preferir els uns als altres". Aleshores, li pregunta quin paper hi fan aquells qui, com ell, realitzen les execucions. "Són els instruments..." li contesta l'almoïner. I, tot seguit, aquest li proposa a Sosec l'acceptació de la legitimitat del punt de vista dels Sorges; d'aquesta forma li commutaran la pena i el faran oficial. "Ni que tinguéssiu raó" li contesta Sosec "ni que els Sorges fossin la més pura expressió de l'amor i les víctimes els mortals més estimats que han passat per la terra... Resten els Sorges com jo, els homes de les files, els executors materials... Amb el vostre amor heu envilit milers i milers d'homes" Quan comprén tota la magnitud del significat de les teories que li explica l'almoïner, Sosec no pot contenir-se més i l'envesteix. "Mai no se m'havia ocorregut res de tan monstruós", diu Sosec. "I que algú, vós, s'atreveixi encara a parlar d'amor, de germanor entre els homes! En virtut de que munteu aquesta paròdia de judici final, on els dolents, elegits a l'atzar, obligats a la seva dolenteria, són l'instrument de salvació dels bons? I és que no en teniu prou amb un Déu, que l'heu hagut de multiplicar per cinquanta, per mil, per un milió?". Finalment, no té altra alternativa que matar l'almoïner, car aquest considera que Sosec sap massa i no pot morir, perquè ells el necessiten.

(Abans de revisar les idees que són debatudes en tota aquesta part del llibre, voldria dir quelcom respecte a l'estil i la compaginació dels capítols d'aquesta novel·la.) Tota la descripció de la revolta de Sosec és escrita en temps present; la part que correspon a l'activitat

de Sosec com a barber, l'accident, etc., fins a la incorporació al nou regim, ho és en temps passat. I, finalment, hi ha uns quants capítols en temps futur, que corresponen a un somni hipotètic de Sosec, en el qual hauria aconseguit escapar-se, creuar la frontera i continuar vivint amb l'esperança de retrobar una noia que l'ajuda en la fugida. Sinbé aquest procediment desorienta una mica el lector, desperta i esperona l'interès des de la primera plana, de tal manera que es ~~fa~~ fa difícil deixar el llibre un cop iniciada la lectura. D'altra banda, mitjançant l'ús del verb en els diferents temps, l'autor obté l'avantatge d'accentuar els fets descrits en temps present, que són els que comporten més valors. Així, el passat podria ésser el que ens ha narrat o qualsevol altre i res no canviaria el present, sempre que Sosec fos ell mateix. El futur... bé, el futur és un somni.

La revolta de Sosec (expressada gràficament d'una manera magnífica quan clava l'arma, per la baioneta, a la sorra) pren unes dimensions ^{transcendents} que sobreixen la figura senzilla del barber de poble i aquest esdevé el símbol de l'home amb set de llibertat que s'ofega dins l'estructura totalitària d'un regim que ha trossejat els drets més elementals de l'individu. Aquesta revolta clama justícia per tots els homes que són utilitzats com a instruments per tal d'imposar idees que justificaran regims de privilegi i per aquells altres que en són víctimes, d'aquests regims. Clama solidaritat. "Un dia tots els soldats, alhora, obriran els ulls" Amb claredat de visionari, veslluma les falles, les fisures d'aquesta mena de regims i, si bé és cert que amb el seu capteniment només pot aconseguir d'eliminar-ne algun dels botxins, preestableix que el dia en que "tots obrin els ulls", la bastida que agunata el règim s'esfondrarà com si hagués estat muntada amb fils de cotó.

Sosec ha d'eliminar l'almoïner espiritual perquè encarna la hipocre-

sia dels filòsofs i de les sectes religioses que proporcionen la dialectica adequada per tal de justificar l'assassinat reglamentat i sistemàtic en nom d'una realitat transcend⁴ent, ja sigui dins el context de la Història o més enllà de la mort, inventada "ad hoc" o tot perllongant i modernitzant els mites primitius. Sols aleshores podrà morir com un home, ~~amb~~ tot i que, justament aleshores, precisament en el moment d'encarar-se amb la seva pròpia mort, dubta de l'autenticitat de la seva acció i del ~~seu~~ valor que pot tenir, aquesta acció. "Hauria pogut salvar-se i no ha volgut. Ara no ho entén. Que vol dir això de la dignitat? Existeix una dignitat contra la vida? Viure és primer"

Aquest dubte recorda el que experimenta Meursault, el personatge central de "L'Estrany" d'Albert Camus, quan també es troba en una situació semblant. Ambdós han jugat a favor de la vida, i l'evidència de trobar-se davant la mort fa que s'afermi el convenciment que tenien raó, que sols la vida compta. "Dins d'uns moments el vindran a cercar, i aleshores morirà. Tot s'haurà acabat. Quina quixotada, Déu meu, quina quixotada! I per anar-se'n, encara, amb les mans buides!". Es clar, aquest és el problema. Si almenys la seva mort servís per alguna cosa! I morirà amb la creença de la inutilitat del seu gest. Nosaltres, però, sabem que la seva mort, així com la de Meursault, són precisament la justificació de llurs actituds: la revolta de Sòsec i l'acceptació de l'absurd de Meursault.

Pedroló és un artista del nostre temps, conscient dels problemes que assetgen l'home actual. Tenir consciència, avui, és dolorós, a qualsevol racó de món en que hom es trobi. Però, tenir consciència ho i trobant-se dins la "pell de brau" és doblement dolorós. Les reixes que dificulten la comunicació amb aquells homes amb els quals se sent solidari, són encara transcendides per l'isolament en el qual es troben tots

immersos respecte a la resta del món. Per això el clam que reclama llibertat, quan s'alça dins aquella "illa", té una força continguda que esclata com un atom desintegrador. La ma contra l'horitzó n'és un d'aquests clams. Potser algun dia tots, alhora, obriràn els ulls.

Juliol 1963

EN LA MORT D'ERNEST HEMINGWAY

En una intervist que li feren a Hemingway, publicada a Portraits and Self-portraits, de George Schreiber, aquell féu una observació en la qual declarava que havia perdut molt de temps matant animals i pescant per tal de no clavar-se un tret al cap.

Tota la seva obra és prenyada de la idea de la mort. L'havia vista massa vegades de prop per que no arribés a convertir-se-li en una obsessió. Ara, en llegir la forma insolita com es va matar, no puc evitar de recordar les seves observacions ni puc deixar de suposar que el tret que li lleva la vida no fos disparat conscientment, premeditadament. Se'm fa difícil d'acceptar la versió que en donen els diaris. Hemingway a deu anys ja tenia una escopeta, que li fou regalada pel seu pare, i, al marge de les actuacions en la primera guerra mundial, en la guerra d'Espanya, i en la darrera guerra, durant les quals es devia familiaritzar, forçosament, amb les armes de foc més diverses, no hem d'oblidar que es va passar tota la vida manejant rifles i escopetes de caçar. No era un inexpert. Això no obstant, els diaris ens diuen que se li dispara una escopeta, tot netejant-la, i que la bala li travessa el cap.

L'any 1928, se suïcida el seu pare, clavant-se també un tret al cap. El pare de Robert Jordan, el protagonista de Per qui toquen les campanes, també es va suïcidar, segons que ens explica el mateix heroi, d'una manera semblant.

Per bé que ell deia que no creia en el psicoanàlisi, en escriure que "quan hom es rebel·la contra la mort, experimenta un plaer en atribuir-se un dels dons divins: el d'administrar-la", no feia ^{sino} ~~no~~

Si hem de creure que això és veritat, potser cap altra obra no ens ho demostraria tan palpablement com Les neus del Kilimanjaro. La preocupació que demostra Harry, el protagonista del conte, pel fet de no haver aconseguit de fer un bon ús del seu talent, per haver-ne fet un comerç, per haver-se trait i per haver actuat en contra de les seves propies creences, no és altra cosa que la preocupació que turmentava Hemingway l'any 1936, quan escrigué el conte. Feia set anys que havia escrit Adéu a les armes i durant el curs d'aquest temps ~~tot el seu~~^{no} ~~va~~ ^{sinó} caçar en companyia de gent molt rica, beure i jugar. Es casa dues vegades en aquest breu lapse, i ambdós casaments foren un fracàs. Ja feia anys que l'assetjava la idea de la mort i, en aquells moments, temia morir-se sense haver creat l'obra mestra, amb la recança d'haver malbaratat el seu talent. Aleshores escriu Les neus del Kilimanjaro.

El simbolisme del paràgraf que encapçala el conte explica clarament la idea que punyia la seva ment.

"El Kilimanjaro és una muntanya coberta de neu de 1971 peus d'al-
caria; és la muntanya més alta de l'Àfrica, segons diuen. El cim occiden-
tal s'anomena el Massai "Ngaje Ngai", la Casa de Déu. Prop del cim oc-
cidental hi ha la carcassa resseca i congelada d'un lleopard. Ningú no
ha pogut explicar que cercava el lleopard per aquelles altures"

El lleopard en aquelles altures cobertes de neu cercava la Casa de
Déu, la immortalitat. El fred l'hauria de conservar sec i congelat eter-
nament. Mentrestant, Harry, allí baix, s'esta podrint, accelerat el
proces de la gangrena de la cama per causa de la calor de la selva. I
arribat davant la mort, veu desfilar per la seva ment els dos fracassos
amorosos, el fracàs com a home, el fracàs com a escriptor. "Per que -
es pregunta - de les vint excel·lents històries que conec no n'he es-
crit mai cap? Per que?" Ell, també, com el lleopard, va equivocar-se de
camí, i ara s'esta morint i tot en ell esta podrint. Cap al final del
conte, somia que un avió ha anat a cercar-lo i que vola assegut a l'cos-
tat del pilot, entremig d'una tempesta. Després el pilot li somriu i
assenyala un punt davant seu "increïblement blanc sota el sol... el
cim quadrat del Kilimanjaro. I aleshores va saber que era allí cap a
on s'adreçava"

I, efectivament, Hemingway va saber ressorgir de les propies cendres,
com un nou Fenix, i dues de les obres que seguiren en aquella crisi ens
demonstren que, realment, va dirigir-se devers el cim del Kilimanjaro,
cap al "Ngaje Ngai". Aquestes dues obres són: Per qui toquen les campa-
nes i El vell i el mar. Però potser allò que no va saber fer és viure,
millor dit, seguir vivint.

Malgrat la fortalesa d'esperit que infon al seu personatge en El vell
i el mar, qui en la derrota obté la victòria, car aconsegueix el peix
espasa gegant, em sobta pensar que ell no va tenir aquesta fortalesa i

ara no va poder superar la crisi. Potser m'equivoqui i els diaris ha-
gin dit la veritat. Potser ell també havia d'ésser víctima d'un acci-
dent absurd, com Albert Camus. De fet, tot això és anecdòtic.

Resta la seva obra. Com la carcassa del lleopard, allò que escrigué
guiat per un afany de realitzar una tasca autèntica és incorruptible
i aquells que sapiguen descobrir-ho no es preguntaran que és el que
cercava Hemingway en aquelles altures. Sabran que cercava la immorta-
lilitat.

Septembre 1961

EL MITE DE SISIF d'Albert Camus

"Només hi ha un problema filosòfic realment seriós: el suïcidi" Amb aquesta frase, Albert Camus enceta el seu assaig sobre l'absurd El mite de Sísif.

Es evident que començar un llibre amb una afirmació tan taxativa, fa pressuposar que l'autor ha volgut dir-nos que allò que seguirà és el fruit d'un profunda meditació. Aquesta frase hauria pogut ésser perfectament la darrera del llibre. Perque no diu: analitzem el problema del suïcidi, sinó: no hi ha més que aquest problema realment seriós.

Per que se suïcida la gent? Quina és la causa per la qual l'home es lleva la vida?

Erich Fromm atribueix a la manca de salut mental l'increment dels suïcidis en la societat contemporània. Si partiem d'aquesta premisa, enfocariem el problema considerat com a problema social. Però allò que es proposa Camus és d'estudiar-lo tot tractant de descobrir la relació que té amb el pensament individual, i en quina mesura és una solució de l'absurd.

L'home que decideix de suïcidar-se és una víctima de l'absurd. Més ben dit: és una víctima conscient de l'absurd. Perque, si acceptem l'absurd de l'existència humana i del món on vivim, hem d'acceptar que tots en som víctimes, de l'absurd, però solament per en aquells que n'arriben a tenir consciència pot tenir validesa la problemàtica que planteja aquest coneixement. Diu Camus que adquirim el costum de viure abans d'adquirir el de pensar. No és estrany que molts homes acceptin aquest absurd passivament, perque mai no s'han aturat a pensar. Sera l'home que experimenta un desig d'absolut aquell qui es trobara acarant amb el

problema i tractara de trobar-ne una solució. que aquell acte és ab-
L'home que es lleva, agafa el tramvia, treballa durant quatre hores
en una oficina o una fabrica, menja, torna a agafar el tramvia, treballa
la quatre hores més, menja altra volta i se'n va a dormir, i repeteix
aquests mateixos actes el dilluns, el dimarts, el dimecres, el dijous,
el divendres... i un dia es pregunta: per que?, aquell dia, aquest home
comença de pensar. És aleshores quan descobreix la impossibilitat
de comprendre la raó del món. Allò que resulta absurd és la confrontació
d'aquesta irracionalitat i el desig desenfrenat de veure clar. poder
Ens cal saber, però, com han encarat el problema els pensadors moderns,
aquells qui van veure que calia tancar el camí de la raó per tal
de trobar els camins rectes de la veritat. De Jaspers a Heidegger, de
Kierkegaard a Txestv, dels fenomenòlegs a Scheler, tots han iniciat la
recerca a partir d'aquest univers inexplicable on regnen la contradicció,
l'antinomia, l'angoixa o la impotència. tota, però que tots,
Tots ells coincideixen en el desig de trobar una explicació absoluta
i no accepten explicacions parcials. El món mateix, la significació
única del qual no comprenen, no és res més que una immensa irracionalitat.
I és davant d'aquesta irracionalitat que l'home sent desig de felicitat i de trobar l'explicació raonable, i és aleshores quan,
d'aquesta confrontació entre la demanda humana i el silenci irracional
del món, neix l'absurd. la vida no té altra cosa que desesperació; han
En haver arribat en aquest punt, l'home ha d'acarar un dilema: viure
sota aquest cel asfixiant exigeix que hom se'n surti o que
hi romangui. En el primer cas, cal saber com se'n pot sortir, i per que
cal romandre-hi, en el segon. És així com defineix Camus el problema
del suïcidi i l'interès que hom pot concedir a les conclusions de la
filosofia existencial. diu: "No és si aquest món té un sentit que el
L'absurd és essencialment un divorci. Si veiem un home ^{que} ataca un niu

de metralladores amb una arma blanca, jutjarem que aquell acte és absurd. Però ho és només en virtut de la desproporció que existeix entre la seva intenció i la realitat, de la contradicció que podem advertir entre les seves forces reals i la fi que es proposa abastar. Vol dir, doncs, que l'absurd no es troba ni en un ni en l'altre dels elements comparats, sinó que neix de la confrontació. Sabem, doncs, allò que vol l'home i coneixem allò que li ofereix el món, aleshores podem deduir l'absurd de llur relació. Ara bé, en fer aquesta deducció, trobem que si manca un dels dos elements considerats necessaris per tal de poder efectuar la confrontació esmentada, veiem que no hi pot haver absurd. Es a dir que l'absurd acaba, com totes les coses, amb la mort. Aquesta és, doncs, una de les solucions.

Quan, després, Camus examina la solució donada al problema pels filòsofs existencialistes anomenats més amunt, arriba a la conclusió que tal solució ve a ésser una mena de suïcidi metafísic, puix que tots, sense excepció, proposen l'evasió. O sigui que, accepten l'absurd "per sè" bo i donant-li un altre nom: Déu. La negació és el Déu dels existencialistes. Kierkegaard, per exemple, hi creu perquè té necessitat de creure-hi, però no pas perquè sapiga que sigui la veritat. Si l'home no tingués una consciència eterna, diuen, i no existís un poder que produís totes les coses, i si darrera del món s'amagués el buit sense fons que res no pot omplir, la vida no fóra altra cosa que desesperació; hem de creure, per consegüent, que aquest no-res és Déu.

Però l'home absurd, que cerca la veritat, no accepta aquesta solució i, abans de resignar-se a creure la mentida, prefereix acceptar la desesperança.

En arribar aquí, tenim ja algunes evidències de les quals no podem apartar-nos-en. Camus diu: "No sé si aquest món té un sentit que el su-

peri, però sé que no el coneix aquest sentiment, i que, de moment, m'és impossible de conèixer-lo". L'home, honrat rebutja, doncs, el miratge metafísic inventat pels pensadors. Aleshores, però, tornem a trobar-nos al punt de partida, si bé ara ja coneixem una de les solucions. Abans es tractava de saber si la vida calia que tingués un sentiment per tal de viure-la. Ara sembla que és tot a l'inrevés: la viurem millor si no en té, de sentiment. Una de les úniques posicions coherents, doncs, és la revolta.

La revolta és tot el contrari del suïcidi. Podria semblar que el suïcidi ha d'ésser la sortida final de la revolta, però no és així, car la revolta comporta un consentiment, tot i que calgui mantenir-la amb la lluita diària contra un estat de coses determinat, mentre que el suïcidi resol l'absurd arrossegant-lo a la mort. La consciència ⁱ en la revolta són els contraris del renunciament. L'home absurd que opta per la revolta, opta per esgotar-ho tot i esgotar-se ell mateix en l'aventura de viure.

Aquí entra un altre problema a la trama: el de la llibertat. L'home, per tal de saber si és lliure, ha de saber primer si és que pot tenir-lo. O sigui que, el problema de la llibertat es vincula amb el de l'existència de Déu. Però això es resol, segons Camus, amb la següent paradoxa: o bé no som lliures i Déu totpoderós és el responsable del mal, o bé som lliures i responsables, però Déu no és totpoderós. És a dir, que l'home absurd que escull la revolta no podria comprendre una llibertat que li fos donada per un ésser superior. Només pot experimentar la pròpia llibertat, d'aquí que no li interessi de saber si l'home és lliure o no. D'altra banda, de seguida s'adona que la mort limita la seva llibertat. Però mentre no arriba a la fi, li resta la possibilitat d'esgotar ~~totes~~ totes les experiències, i aquesta independència

a termini fix és la "divina disponibilitat del condemnat a mort, aqueix increïble desinterès per tot, excepte per la flama pura de la vida, que poden en evidència que la mort i l'absurd són els principis de l'única llibertat raonable: aquella que un cor humà pot sentir i viure" Tenim, doncs, que l'home absurd endevina un univers contradictori i limitat, en res no és possible, però on tot es fixa, i més enllà del qual sols hi ha l'enfonsament i el no-res.

Aleshores, tenim que l'home absurd, en escollir aquesta posició, no ha de fer altra cosa que mostrar-se indiferent davant l'esdevenidor i delir-se per esgotar tot allò que se li ofereix en el món. Així ja no es tracta de la qualitat de les experiències, sinó de la quantitat. Perquè l'única cosa que li caldria evitar és la mort prematura.

Fins aquí, Camus ha tret tres conseqüències que són: la revolta, la llibertat i la passió. Tanmateix, això no és altra cosa que una forma de pensar. Però es tracta de viure.

Hem vist que l'home que no accepta el suïcidi com a camí per a sortir de l'absurd i que refusa també l'acceptació d'una creença en aquella il·lusió que li ofereixen els filòsofs, opta per exhaurir la vida. Però, com?

L'home absurd que Camus escull per il·lustrar la seva tesi és: el don Joan, el comediant i el conqueridor. Tots tres estan mancats d'esperança, però no són uns desesperats. Don Joan tendeix devers la quantitat i no pensa a col·leccionar les dones que coneix. Esgota el nombre i, amb elles, les possibilitats de vida. També el comediant intenta de viure moltes vides en el curt període que dura la seva. El conqueridor, que es posa de part dels homes, crema la seva vida en la recerca de les victòries que han d'afermar els ideals d'aquests.

Però encara s'ha reservat per al final un altre exemple, el perso-

natge més absurd: el creador. El gaudi absurd per excel·lència, ens diu Camus, és la creació. I cita Nietzsche, quan digué: "L'art i res més que l'art. Tenim l'art que no ens deixa morir de la veritat" Crear és viure dues vegades. Es tracta sempre d'imitar, de repetir i de re-crear la pròpia realitat.

Finalment, ens explica el mite de Sísif. Els déus van condemnar Sísif a fer rodolar una roca enorme fins al cim d'una montanya, des d'on la pedra torna a caure pel seu propi pes. Els déus consideraren que el castig més terrible és el treball inútil i sense esperança. Sísif és l'heroi absurd.

"El menyspreu pels déus, el seu odi a la mort i la seva passió per la vida el van fer mereixedor d'aquest suplici inexplicable en el qual tot l'ésser es dedica a no acabar res". La roca rodola en pocs moments cap aquell món inferior, i Sísif baixa de bell nou a la plana. En aquest moment és quan la figura del personatge mitològic pren relleu als ulls de Camus. Aquest mite és trágic perquè el seu protagonista té consciència. De la mateixa manera és absurd el destí de l'obrer d'avui que treballa en la mateixa tasca tots i cada un dels dies de la seva vida. I també, en aquest cas, solament resulta trágic en els moments en que aquest obrer en té consciència. Sísif, proletari dels déus, impotent i rebel, coneix tota la magnitud de la seva miserable condició: en ella pensa durant la davallada. La clarividència que havia de constituir el seu turment, consuma ensems la seva victòria. "No hi ha destí que no pugui ésser vençut amb el menyspreu"

Li hauria estat fàcil arribar per aquest camí a l'acceptació del nihilisme. Camus, però, ens presenta l'altra sortida: el confort de la desesperança. "Aquest univers sense ~~esperança~~ amo no li sembla (a Sísif) esteril ni fútil. L'esforç mateix que ha de fer per tal d'abastar el

cim és suficient per omplir un cor d'home. Cal imaginar-nos Sísif joiós"

II

Per la forma en que alguns crítics francesos reboren El mite de Sísif, bon punt aparégué, l'any 1943, posa en evidència que el llibre resumia el clima d'opinió d'aquella època. Com diu Philip Thody, en el seu magnífic estudi biogràfic: "En convertir l'absurd en el centre de la seva preocupació, (Camus) tractava un problema que havia estat popularitzat pels pensadors abans no fos posat en relleu per la vida diària". El mateix Camus escriu més tard: "Que vaig fer ~~sic~~ sinó raonar una idea que m'havia trobat pels carrers del meu temps?"

Claude Mauriac descriu, retrospectivament, El mite de Sísif "com una revelació", i diu: "em va ajudar a posar en ordre la confusió espiritual en la qual, com molts joves de la meua edat, jo també m'hi trobava immers aleshores". Per a Daniel-Rops fou "l'evidència més profunda oferta fins ara al problema del nostre temps".

Tanmateix, quan el ~~problema~~ llibre fou enfocat des d'un punt de vista filosòfic, els crítics convingueren que l'anàlisi feta per Camus de l'absurd no és convincent com a raonament lògic. Sobretot perquè a la noció de l'absurd li dona sentits diferents, mentre avança en el seu estudi, tal com assenyala John Cruickshank. Primer: prova de demostrar que l'absurd és la paradoxa trágica de la condició humana. Segon: que és una situació que hem de mantenir a qualsevol cost. Tercer: que és una actitud de la revolta que, en certa manera, ens obliga a utilitzar l'absurd en el sentit segon contraposat a l'absurd en el sentit primer. O com ho digué Blanchot: "Transforma la tragedia i la maledicció de l'ab-

surd en quelcom el compromís amb el qual no solament és possible sinó desitjable". Val a dir que, segons com, l'acceptació de l'absurd que ens proposa Camus és considerada per alguns crítics com una sortida, com una mena de fugida, semblant al suïcidi metafísic proposat pels filòsofs existencialistes, o per les religions. En aquestes acusacions, hauríem d'oposar un raonament molt senzill: Camus ens proposa d'acceptar l'absurd perquè no tenim altra alternativa, un cop hem rebutjat el suïcidi com a solució. Aquesta conclusió recorda la solució nietzscheana donada al problema de la manca de sentit del món. També el Superhome, davant d'aquest món absurd, ha de dir "Sí" a la vida i s'ha de decantar per l'esperança en un món de desesperança. La diferència que hi ha entre la sortida proposada per Camus i la dels filòsofs existencialistes o la de les religions és que Camus ens parla de quelcom que podem constatar, d'allo de què ~~no~~ podem arribar a tenir-ne noció, mentre que les altres solucions responen més a un desig subjectiu que a un concepte factible d'ésser comprovat.

A la feblesa dels raonaments lògics desgranats per Camus, que, indubtablement, ens deixen amb una sensació d'insatisfacció bon punt hem acabat de llegir El mite de Sísif, cal oposar la terrible força moralitzant dels arguments que esgrimeix. Sísif no és més que el final d'un Cal tenir en compte que assenyalava dos punts principals de la noció de l'absurd: la lucidesa i la innocència. La lucidesa és ~~l'aspecte~~ l'aspecte negatiu, en el sentit que nega la capacitat de la ment a trobar un significat a l'experiència, llevat d'una forma immediata i molt limitada. Nega la capacitat de la ment a demostrar, per ella mateixa, l'existència de veritats universals i abstractes. Revel·la, per consegüent, un món en el qual no hi ha transcendència per a l'ésser humà, ni cap codi de valors absoluts pels quals es pugui sancionar o reprovar

d'una manera absoluta el comportament de l'home. Es patent, doncs, la innocència de l'home absurd. En El mite de Sísif hom suposa que la innocència i la completa llibertat d'acció van unides. Això podria fer creure que ens proposa l'home com un ésser irresponsable al qual hom no pot acusar ni pot condemnar per causa de les seves accions. Aquesta concepció de la innocència de l'home la posa en relleu, més que res, per tal de definir la seva actitud davant la concepció cristiana del pecat. Més endavant, en veure que la seva interpretació podia ésser malentesa, o sigui que podia fer creure que advocava pel "tot és permes" dostoievskià, va haver d'ampliar les explicacions i els conceptes, i en les Cartes a un amic alemany rebutja aquesta primera explicació de la innocència i n'accepta les limitacions i les responsabilitats, de l'home, aduic en el context de l'absurd. I aquesta limitació a la llibertat de l'home és l'home mateix. Es aleshores quan comença d'estudiar l'aventura individual en relació amb els altres individus, és quan s'adona de la nova dimensió que pren la paraula llibertat i fins on arriba. "Continuo creient que aquest món no té pas un sentit superior. Però crec que hi ha quelcom que en té de sentit: l'home, perquè és l'únic ésser que exigeix de tenir-ne". Camus descobrí que l'hostilitat oficial era la barreja de Cal tenir present que El mite de Sísif no és més que el final d'un llarg estudi que comença amb El dret i el revés i Noces, i que, en acabar-lo (l'any 1940), segons que ha assenyalat ell mateix, ja no reflectia l'autèntica situació del seu pensament. Quan el llibre fou publicat, ell ja havia estat testimoni de l'Ocupació alemanya, i havia entrat a la Resistència. Hem de creure que aquests fets havien d'influir de tal manera en les seves idees que l'ètica de la quantitat ja no podia deixar-lo satisfet. Alguns crítics no han volgut acceptar l'explicació que allo que pretenia Camus en El mite de Sísif era solament analitzar

una idea (l'absurd) pregona en el pensament dels seus contemporanis, car la primera part del llibre, sobretot, fa pressuposar que s'hi trobava personalment compromès en una proporció considerable compartint aquelles idees. Cal dir, però, que l'any 1939, en un article aparegut a "Alger-Republicain", deia: "Constatar l'absurd de la vida no pot ésser una finalitat, sinó sols un començament"

el
En haver dit tot això, crec que cal destacar que ~~supant~~ sentit de la justícia i l'interès pels problemes socials no li era estrany en aquella època en que escrigué El dret i el revés i Noces. Cal assenyalar, doncs, i subratllar-ho, que Camus, l'escriptor aparentment preocupat per problemes estètics i inhibit de creure en valors morals (a jutjar per aquells primers assaigs literaris) era capaç d'escriure una sèrie d'articles a "Alger-Republicain" (juny 1939) en els quals denunciava una de les vergonyes més grans del nostre segle: la fam a l'Àfrica francesa. Aquests articles descriuen les condicions inhumanes en que vivien els habitants de la Kabília i proposen mesures per tal de millorar la situació en forma immediata. Les autoritats algereses no rebieren aquesta denúncia de bon grat i quan, l'any 1940, el diari va haver de plegar, Camus descobrí que l'hostilitat oficial era la barrera que el privava de trobar feina. Quan aquell mateix any se'n anà a París, Brice Parain escriví que Camus "era el primer periodista expulsat d'Algèria". Diguem ja, aquí, tot passant, que Camus fou el primer a ocupar-se del problema algerès, i en moments en que ningú no se'n preocupava.

Com a conclusió, podríem dir que l'obra d'Albert Camus fins a El mite de Sísif és una mena de proleg a tot allò que escrigué després.

EL SENYOR BONICIE I ELS INCENDIARIS de Max Frisch

Max Frisch nasqué a Zurich, Suïssa, l'any 1911. Situat en el centre d'una Europa convulsionada, espectador passiu d'una de les tragèdies més sangonoses que ha enregistrat la història de la humanitat, esdevé un dels testimonis més importants d'aquella època amb una obra literària que assoleix la maduresa gairebé al mateix temps que l'autor.

Aquesta circumstància hauria de prendre un relleu especial en la conformació de la seva obra. La guerra té lloc a l'altra banda de les fronteres del seu país, i ell roman inactiu. No hi ha dubte que la seva acció no hauria tingut cap influència decisiva i, difícilment, hauria pogut canviar el curs dels esdeveniments. Això no obstant, posteriorment, començà a dubtar de la ~~validesa~~ validesa de la seva actitud, a l'extrem de desenvolupar un sentiment de culpabilitat.

En els primers escrits, cercava la veritat, ~~element~~ element fonamental per tal que l'home es trobi a si mateix en una elecció lliure. Aquest tema, iniciat a La muralla xinesa i a Don Joan o l'amor a la geometria, culmina en la novel·la Stiller. El protagonista d'aquesta novel·la cerca la llibertat absoluta i metafísica, si bé en el curs de la vida s'adona que va darrere d'una utopia i decideix, després, acceptar les accions quotidianes les quals hauran d'esdevenir el mitjà que li permetrà conviure amb els altres éssers i ^{comunicar-se} ~~convivir~~ amb ells. També ara fracassà i, en revisar els actes de la seva vida, descobrí que aquest fracàs s'inicia durant la nostra Guerra dels Tres Anys. S'incorpora voluntari a les files de la República, però allò que cercava era l'acompliment d'una finalitat personal, una forma d'afirmar la seva llibertat per mitjà de la rebel·lió o la mort. Tanmateix, arriba un moment en que llença el fusell i es lliura a l'enemic sense lluitar.

No compleix amb el seu deure, no sap assumir la seva responsabilitat.

També l'enginyer Faber, el protagonista de la novel·la Homo Faber, publicada l'any 1957, té una voluntat feble i abdica, en certa manera, de la seva responsabilitat. Per bé que li proposa a Hanna el matrimoni per tal de salvar-la dels nazis, no vol que neixi el fill d'ambdós perquè té por de les conseqüències que li pot reportar el fet d'haver-se casat amb una jueva.

En El senyor Bonhome i els incendiaris, obra teatral estrenada l'any 1958, aquesta satira ~~dirigida~~ contra l'home que no sap complir amb el seu deure arriba al punt més alt. Aquí, però, l'atac pren una dimensió més ampla i és dirigida contra tota una classe personificada pel senyor Bonhome. El senyor Bonhome és el burges típic, que ha fet la seva fortuna sense escrúpols, tot explotant els seus empleats, sempre sord a les demandes que aquests li fan, instal·lat en la comoditat d'una vida rutinària i anodina. Incapaç de prendre cap resolució davant d'una situació nova o insolita. És la imatge perfecta del "col·laborador". No farà res per tal d'oposar-se a les "forces del Mal" i només pensara en salvar-se ell quan aquestes forces l'amenacin. Quan la realitat se li fa massa evident, amaga el cap sota l'ala. "Si són uns bromistes!", diu en adonar-se de les intencions dels "incendiàries". Els "incendiàries" són els ressentits socials, envejosos dels gaudis dels burgesos, i si bé pretenen fer veure que lluiten per produir una ^{transformació} ~~revolució~~ social, allo que cerquen, en el fons, és de passar-ho bé ells, encara que per tal d'aconseguir-ho hagin de sembrar el terror. Solament per mitja del terror, podran aconseguir dels senyors Bonhomes allo que ells desitgen. Algun crític ha considerat els "incendiàries" com una representació del feixisme. Per a Frisch, el Mal és la Mentida; per consegüent, considero molt encertada la comparació. Efectivament, els "incendiàries" glorifi-

quien la mentida, com els feixistes, però cal destacar la part que el
senyor Bonhome juga en aquest joc. Ell és qui ha ^{aplicat} ~~manejat~~ la llei
del més fort, i els "incendiàries" no fan sinó utilitzar les seves ma-
teixes armes: l'egoisme, la hipocresia, la duresa de cor.

Resten, encara, dos personatges que m'interessen: el senyor Servatge,
el qual no apareix en escena, i l'Intel.lectual. El senyor Servatge
(el vell Knechling, en alemany Knecht significa "serf") és un inventor,
a qui el senyor Bonhome va acomiadar, bo i estafant-lo, que, després
de telefonar diverses vegades al seu ex-amo sense aconseguir que aquest
es faci carrec del seu problema, se suïcida. El senyor Servatge és la
víctima expiatoria del burges i del feixisme. I mentre que aquí no és
^{Sinó} ~~un~~ element passiu, a Andorra serà el mateix protagonista qui es-
devindrà la víctima, però com que serà ell mateix qui escollirà aque-
sta condició, la seva decisió té el valor de la revolta, i ell assumirà
la seva responsabilitat, tot afirmant, així, la seva llibertat.

L'Intel.lectual es reixindica en presentar la seva dimissió, val a
dir, quan denuncia els "incendiàries", després d'adonar-se que fan el
mal pel goig de fer-lo, però la seva denúncia arriba tard i, fatídica-
ment, la casa del senyor Bonhome cremara pels quatre costats, mentre
patèticament, abraçat a la seva muller, el senyor Bonhome encara vol
creure que allò que ja està presenciant no succeirà.

Octubre 1963

UNA QUESTIÓ DISPUTADA: CATALUNYA I "ESPAÑA"

Després d'haver llegit l'article de Josep Ferrater Mora, publicat a la revista Quaderns, titulat "Sobre una cuestión disputada: Cataluña y España", hom té la impressió que el professor Ferrater ha volgut tocar aquest tema sense pronunciar-se massa obertament cap a un cantó o cap a l'altre. L'article és desenrotllat amb una mena de dialectica que obscureix perillosament els conceptes exposats. I dic perillosament, perquè en el moment present cal que les coses es diguin ben clarament tot afrontant les conseqüències, o bé ens arrisquem a crear una més gran confusió allí on d'antuvi ja n'hi ha prou.

Primerament, el professor Ferrater ^{assenyala} ~~explica~~ ^{li} el mal que pot pervenir a l'escriptor català que s'imposa l'obligació d'escriure exclusivament i única en la seva llengua, i la gravetat de tal mesura. Sobretot perquè l'escriptor català no disposa dels mitjans adequats per poder publicar articles, assaigs, etc. ni d'una crítica adient que operi amb certa llibertat. Tot seguit arriba a insinuar la conveniència que el nostre escriptor abandoni la seva llengua i utilitzi la castellana, més universal i amb un radi de difusió més ampli.

Després de tot això, ens diu que allò que ha intentat és de subratllar els inconvenients que ofereix l'ús d'una llengua de "tan escaso vuelo geográfico", per tal que no se l'acusi d'ignorar la realitat. I aleshores, passa a parlar de la personalitat dels catalans i de la íntima vinculació que té la llengua amb aquesta faceta, i diu: "la personalidad catalana sólo puede manifestarse con plenitud por medio de la propia lengua". Per consegüent, si el català abandona la seva llengua deixa d'ésser català. Si els catalans volen continuar essent catalans, han d'aferrar-se a la pròpia llengua, han d'utilitzar-la, purificar-la

i propagar-la. Però tot això no vol pas dir que afirmi amb aquestes asseveracions que tal mesura sigui "per se" una gran avantatge, ans al contrari. Diu: "ya he dicho que el uso de la lengua de poco radio geográfico, de una lengua demográficamente raquítica, es un handicap grave"

Per tot això els catalans no han d'esdevenir monolingüistes frenètics. "Ni los hechos ni las conveniencias lo permitirían". I aleshores ens diu que cap de les comunitats lingüísticament reduïdes no és estrictament monolingüe. Ni els danesos, ni els belgues, etc., no conreen el monolingüisme cultural. "Saben - continua dient - que sus pensadores, sus críticos, sus científicos sobre todo no llegarían muy lejos si se limitaran a expresarse exclusivamente en sus idiomas respectivos" Així,

com que els catalans coneixen l'"español" millor que no pas els danesos d'angles, no fóra una estúpidesa abandonar-lo? I diu, encara, que els catalans han de conrear l'"español" sense massacrar-lo, però, com també han de conrear el català sense barrejar-lo amb l'"español", per tal que no esdevinguin ambdós un "patois" vulgar i ridícul, "patois y delicia de saineteros". Assenyala seguidament el perill (com tantes vegades el denuncia Carles Riba, tot apuntant, però, envers una altra direcció) que suposa utilitzar ambdues llengües, car es contaminen mútuament, per bé que el professor Ferrater Mora només ho considera perniciós per aquells que tot. Acaba aquest paràgraf dient:

"Mi tesis lingüística tiene, pues, poco que ver con los exclusivismos que imperaban hace cinco o seis lustros en algunas cabezas catalanas, por lo demás bien intencionadas. Se empeñaban éstas en proclamar que los catalanes son capaces de hablar y escribir solamente el catalán. Convertían la lengua no en un instrumento cultural y social, sino en un órgano fisiológico misterioso, en una viscera mítica"

Tot seguit, passa a considerar un concepte bastant estès ^{com} és el

creure que allò que fa els catalans realment catalans és el "temperament" i no la llengua. "No seria possible la pervivència de un temperamento catalán fuerte y activo con una base lingüística no catalana?", pregunta. Els irlandesos són irlandesos per bé que la llengua que usen realment és l'anglesa. "El "temperamento es, pues, cosa importante; es, en rigor, lo más importante que hay en el asunto que nos ocupa. Pero resulta que de hecho el temperamento catalán existe -y, con toda probabilidad, solamente puede subsistir a base de manifestarse primariamentee-- sean cuales fueren las formas de manifestación secundaria, mediante la propia lengua". Aleshores, som catalans perquè parlem català o parlem català perquè som catalans? "Contestar afirmativamente a la primera clàusula equivale a basarse exclusivamente en la lengua y a medir la catalánidad de los catalanes por la buena o mala suerte de ésta. Operación errónea, y además peligrosa, porque excluye de la comunidad catalana a muchos que por temperamento ya forman parte de ella y a muchos que, por motivos diversos de residencia o conveniencia, usan otras lenguas en sus actividades políticas, comerciales o científicas (Per exemple el professor Ferrater Mora). Responder afirmativamente a la segunda clàusula equivale a ignorar que la lengua catalana es una de las manifestaciones del temperamento catalán - y una muy importante -, pero no una consecuencia "natural" o "lógica" de tal temperamento. Respondamos, pues, como la realidad - no el deseo o el razonamiento falaz - nos lleva a hacerlo: somos catalanes y hablamos catalán. No hay que caer en la trampa de que no es menester cultivar el idioma catalán, porque nos basta y sobra con el "temperamento"

El problema del bilingüisme, tal com el planteja el professor Ferrater, ens ofereix una antinomia. Si escrivim en català ens pervindrà la desgràcia que no ens llegirà ningú fora de casa nostra; tanmateix,

si volem gaudir dels avantatges que ens reportara l'ús de l'"español", hem d'abandonar la nostra llengua i, com que per tal d'ésser catalans, no n'hi ha prou amb el temperament, sinó que hem d'aferrar-nos a la pròpia llengua, i hem d'utilitzar-la, conrear-la, perfeccionar-la i propagar-la, si l'abandonem deixem d'ésser catalans. Malgrat tot, insisteix en remarcar la conveniència de no convertir-nos en monolingüistes frenètics.

No sé veure quin avantatge ens pot oferir escriure en castellà. L'experiència ens demostra que, no pel fet d'utilitzar l'"español", els escriptors mediocres o dolents esdevenen genis. Si els escriptors catalans, que només escriuen en català, fan coses de qualitat, les seves obres poden ésser traduïdes; tots sabem per que això no succeeix actualment. Però és ben sabut, també, que quan els estrangers descobreixen la nostra literatura manifesten la seva sorpresa i s'estranyen de no haver-ne hagut esment de la seva existència. Quantes vegades, en casos així, no s'han referit a la nostra cultura qualificant-la de "clandestina"? Això vol dir que la nostra literatura ha d'ésser catalana, en llengua catalana, i que si té alguna valor ja li sera reconeguda el dia que el nostre país pugui desenvolupar-se normalment. No hi ha escriptors que han utilitzat una llengua "d'àrea petita" (com deia el malaguanyat Carles Riba) i, això no obstant, hom els ha distingit fins i tot amb el premi Nobel?

Després, el professor Ferrater Mora comença d'exposar la política que han de seguir els catalans en l'esdevenidor quant a la convivència amb la resta de la Península, i de la seva participació en la unitat europea. Primer posa en relleu que catalanitzar Catalunya és ~~amb~~ ens europeitzar-la i que provincialitzar Catalunya "es la manera i les noves manifestacions de les altres branques de l'art.

más eficaz de alejar, y como consecuencia de aislar, a Cataluña de Europa" La conveniencia de desprovincianització és considerada als països europeus i, per tant, Catalunya s'europèitzara de la mateixa forma com els països d'Europa "al desprovincianitzar-se y al urbanitzar-se se van haciendo cada día más europeos".

Això no voldrà pas dir, però, que "al indicar que catalanitzando a Cataluña se la hace más europea, Cataluña tenga que convertirse en "nación" para que pueda incorporarse 'al concierto de las naciones europeas'". Porque resulta que, primero: no hay ya, propiamente hablando, "naciones"; y que, segundo: el "concierto" en cuestión suena de modo muy distinto al soñado por los políticos y ~~los~~ economistas ochocentistas. La incorporación de Cataluña a Europa ofrece para los catalanes el aspecto llamado "catalanización". Para los europeos ofrece los aspectos "desprovincianización", "desruralización", "urbanización". Pero son lo mismo. Una Cataluña "urbana", viva, auténtica: eso es lo que significa una "Cataluña europea". El resto es juegos florales y sardanas. La Cataluña del futuro puede, si quiere, seguir celebrando Juegos Florales, bailar sardanas y hasta beber en porrón. Pero que no piense que con eso sólo llegará a ser catalana. Si hacerse "más catalán" significa hoy hacerse "más europeo", habrá que convenir que el folclorismo a ultranza es más pernicioso que útil".

He de convenir que estic d'acord en que Catalunya no pot pretendre d'incorporar-se al "concierto de las naciones europeas" bo i aportant les sardanes, els Jocs Florals i el porró i l'espardenya. No. Hem d'aportar això i molt més. A Catalunya la conveniencia d'europèitzar-se fa temps que l'han descoberta sobretot els escriptors, els pintors, els escultors, etc., tal com ens ho demostren els nous corrents literaris i les noves manifestacions de les altres branques de l'art.

Ara: els conceptes que exposa a l'entorn de la idea de "nació" em semblen gratuïts. Dir que "la idea de "nación" no es ya en Europa una "idea-fuerza" és no dir res. Jo podria afirmar tota una altra cosa. No hi ha res que ens demostrï actualment que els països europeus hagin deixat de manifestar-se com a "nacions". Tampoc no hi ha res que ens deixi endevinar que, el dia que s'hagi consumat la unitat, aquestes "nacions" abdicaran de la pròpia llengua, dels propis costums, de la pròpia cultura. Al contrari, la unitat europea afirmarà (hauria d'afirmar) les distintes personalitats de cada país. Avui hom parla de França, de Bèlgica, d'Alemanya, etc., considerades com a "nacions" (amb tot i que ningú no es preocupa de qualificar-les amb l'adjectiu que els corresponia, perquè la majoria d'elles no són altra cosa que Estats autàrctics que anorreen, manta vegada, d'altres "nacions" immerses al seu si), per que no hem de parlar de Catalunya o de Països Catalans? Per que hem d'ésser espanyols, i no catalans, per tal d'esdevenir europeus? Quan hom parla dels països que integren el Mercat Comú ho fa utilitzant els noms que detenen com a "nacions"; per que Catalunya no ha d'entrar-hi amb el seu nom i ha de fer-ho amb el d'"Espanya", tot negant-se així a ella mateixa?

Es possible que ja no tingui força la idea de nació tal com l'entenen els nazis i el mateix Franco, idea que nosaltres mai no hem compartit. Però la idea de nació i de patriotisme (considerat aquest darrer com a "interès amorós vers la pròpia nació - com assenyala Erich Fromm - que és interès per l'esperit de la nació tant com pel seu benestar material, per bé que no pel seu poder sobre les altres nacions"), tenen una validesa innegable.

Seguidament, sembla que el professor Ferrater Mora es preocupa pel que diran els espanyols d'aquesta voluntat d'uropeïtzació dels catalans, i aleshores ens diu que "la catalanización de Cataluña que en estas

páginas se postula es acaso la última oportunidad histórica de que los catalanes sean "buenos españoles" y los españoles se conviertan en "buenos europeos". I després de descabdellar un seguit de consideracions sobre que els catalans d'avui ja no són separatistes, llevat de ^{en} moments de malhumors i en les comunitats catalanes de "Hispanoamèrica" on "un par de veces por año (el separatisme es manifesta) en vages discursos patrióticos y en banquetes monumentales", diu també que "el separatisme es una enfermedad ochocentista como el nacionalismo y el centralismo" (M'agradaria saber en quin món i en quina època viu el professor Ferrater) I afegeix: "Catalanizar a Cataluña no quiere decir, por lo tanto, sustraer algo de España. Quiere decir, por el contrario, sumarle algo. Quiere decir hacer la "España grande", y hacerla digna de incorporarse sin murmuraciones, reticencias y reservas, a una gran Europa. A los españoles no catalanes (?) les importa, ~~mucho~~ pues, y mucho, lo que hagan, puedan hacer y se les permita hacer a los catalanes (Això no ho dubten ni un moment. Ens ho demostren diàriament). Al catalanizarse de verdad, al "desprovincianizarse", los catalanes pueden contribuir a elevar el nivel de España. No se trata, naturalmente, de un "imperialismo" pasado de moda; no se trata de dominio. Se trata, simplemente, de intervención. Los catalanes pueden - mejor dicho, deben - intervenir en España siempre que, en vez de disminuir (o disminuirles) el propio ser, se les acrecienta. Intervenir quiere decir, aquí, contribuir. Y para contribuir hay que tener algo. Sobre todo, personalidad -y, como consecuencia de ella, dinamismo. He aquí porque he dicho que, al serlo de verdad, los catalanes tienen la gran oportunidad de hacerse más españoles. Es porque de este modo podrán contribuir a hacer de los españoles gentes plenamente europeas. Conviene, pues, que los catalanes abandonen sin añoranzas vanas parte de lo que ha constituido - a menu-

do, por obligación - su personalidad histórica tradicional, con el fin de hacerse, a base de ésta, una más fuerte y eficaz personalidad. Deben dejar de pensar en términos de pura resistencia. Deben aprender a mandar"

Així tenim que, d'una banda, el nacionalisme és una "enfermedad ochocentista", això no obstant, els catalans han de fer-se espanyols i han de fer l'"Espanya grande". Això és nacionalisme o no? D'altra banda cal que Catalunya no entri com una "nació" catalana al concert de les "nacions" europees, però cal que abandoni "sin afioranzas vanas" part de la seva personalitat històrica per tal de crear-se'n una de nova i de més forta per a posar-se a manegar els destins d'Espanya.

Si els catalans poden manegar, si s'ho proposaven, el destí d'Espanya, per tal d'eleva-la al nivell de les altres "nacions" europees, aleshores el que cal és que això ho facin amb Catalunya, car si no cal parlar de "nació" respecte a Catalunya, tampoc no cal fer-ho respecte a Espanya. I si els catalans han de fer una "Espanya grande", per que no fer una Catalunya gran? Per que hem de renunciar a la nostra personalitat històrica per tal de posar-nos a organitzar la política, la cultura i l'economia espanyoles, i no hem de conservar la pròpia personalitat bo i organitzant la nostra política, la nostra cultura i la nostra economia? Més: creu el professor Ferrater Mora que els espanyols sens deixaran entrar a organitzar la casa d'ells? Sembla que el professor Ferrater ha oblidat els motius i les causes pels quals no va veure cartells escrits en català a Barcelona (com ens diu al començament de l'article comentat) i per que no va veure revistes ni diaris, ni els noms dels carrers, ni els prospectes, ni els cartells dels cinemes escrits en la nostra llengua.

Si els catalans coneixen el castellà, si tenen capacitat per a des-

provincianitzar-se i per a europeïtzar-se, si són capaços de dirigir el destí d'un país, aleshores crec que el que els pertoca fer és el següent: que escriguin en castella, i en anglès, francès, alemany o en el que sigui, i que ho facin bé, quan convingui, però si volen continuar essent catalans, han d'escriure bé en català i han d'aportar al patrimoni literari universal una literatura que es pugui equiparar a les de llengua d'àrea més ampla; que els catalans es desprovincianitzin i s'europeïtzin, i que dirigeixin els destins d'un país: del seu.

Considero que el professor Ferrater ha utilitzat una dialectica molt sutil i ha volgut proporcionar-nos una síntesi d'uns elements que no poden sintetitzar-se. Hem d'ésser una cosa o l'altra, o ens arrisquem a esdevenir híbrids.

En tot l'article ens dóna la impressió de no voler-se comprometre massa. Un cop ens ha dit que la unificació d'Espanya, "per arribar a base de decapitar comunidades humanas" ha fracassat, sembla que tingui por d'haver parlat massa a favor d'un possible separatisme; i aleshores es posa a cercar una nova forma de realitzar la unitat, en la qual Catalunya fara el paper que fins ara ha representat el centre: el de manar.

En tot aquest article, de tant en tant, algun llibre anodi escrit en un diu que "la catalanización de Cataluña que en estas páginas se postula, es acaso la última oportunidad histórica de que los catalanes sean buenos españoles". El que passa és que l'oportunitat que s'ofereix a Catalunya en aquests moments és que se li obri la porta de la Història en la qual ha estat trucant, com deia el professor Jaume Vicens i Vives, des de fa dos segles i mig. I, a la Història, hem d'entrar-hi no com a "buenos españoles", sinó com a bons catalans. Es per això, només per això, que cal catalanitzar Catalunya.

EL RETORN DELS ESCRIPTORS TRANSFUGUES

Darrerament hem vist apareixer diversos llibres en català signats per escriptors que fins fa poc escriviën únicament en castellà. Podria succeir (i segurament succeirà) que aquests escriptors arribessin a ocupar un lloc en la història de les lletres catalanes. I potser això no ho hauríem de lamentar. Ara: allò que no podem fer és oblidar que mentre aquests escriptors, aprofitant l'avinentsa d'una situació política i mancats del més elemental sentit del que el seu ofici representa, van prostituir la seva ploma o van practicar l'arribisme més descarat, d'altres, conscients del moment que vivien i fidels a les conviccions més íntimes, ^{en} feien de la seva vocació, i potser sense saber-ho, una causa, a la qual es lliuraren tot acceptant els sacrificis que amb aquesta actitud havien de suportar. No podem acceptar, que la posició i el capteniment d'aquells escriptors siguin silenciats, mentre aquests darrers romanen obscurs i adhuc, a vegades, desconeguts del públic. Mentre l'escriptor arribista aconseguia de guanyar-se la vida escrivint en aquest o aquell diari, redactant articles asèptics per tal o tal revista o publicant, de tant en tant, algun llibre anodí escrit en un català macarrònic, l'altre, l'escriptor de consciència, guanyava, i probablement encara guanya, un sou precari en alguna oficina o lliurat a l'ofici més allunyat d'aquell que constitueix la justificació de la seva vida; mentrestant, la major part de les seves obres roman entaforada en algun calaix.

Ara bé, amb tot això no volem pas dir que aquests escriptors se sentin martirs i demanin el reconeixement que proposem en aquestes línies. Aquests escriptors van triar un camí ben conscients del que feien, sense esperar cap recompensa i sense ni tan sols desitjar cap paraula d'en-

en la conjuntura, la majoria de la nostra gent hagi oblidat no sols coratjament, perquè no feren res més que complir amb el seu deure.

A més, també és molt possible que alguns d'aquests escriptors escriu-
guin, tanmateix, perquè no poden deixar de fer-ho. Fins i tot, a contra-
cor, ho i dubtant, de la finalitat, si no de l'autenticitat, de l'ac-
titud que han adoptat. Manuel de Pedrolo fa dir ~~xxx~~ al protagonista
de la seva novel·la inèdita, Avui es parla de mi:

"Treballo per quelcom que sento perdut, per quelcom que potser no
estimo particularment, perquè és un compost de moltes coses que em dis-
gusten, però hi treballo perquè sóc ací i no puc fer res per evitar-ho;
hi treballo perquè, si jo no crec, creuen els altres i jo també vull
donar-los armes per lluitar, perquè llur creença i llur combat són bells
i la meva carn se'n sent solidària"

Volem repetir: "la meva carn se'n sent solidària". I això ja és prou.
No cal creure absolutament en tot; n'hi ha prou de sentir-se solidari
amb aquells qui lluiten i creuen per tal de posar-se al seu costat i
donar-los armes per lluitar i prosseguir creient.

Aquest escriptor que deu tenir escrites més de cinquanta obres, en-
tre novel·les, contes, drames, i poemes, en deu haver pogudes publicar
només que deu o dotze. I Pedrolo no és un cas únic. El fet que hi hagi
feixos de llibres escrits en català inèdits ha creat un abisme entre
l'escriptor i els seus ^{hipotètics} ~~potencials~~ lectors, la qual cosa l'ha convertit
en un solitari. Es, però, en aquesta solitud on els escriptors catalans
autèntics van gestant la fermesa de continuar llur tasca, malgrat tots
els inconvenients, i potser a causa d'ells, tot i considerar l'absurd
de llur situació, perquè constitueix l'únic mobil real de llur existen-
cia.

Per dissort, som molt desmemoriats i, per consegüent, no serà gens
estrany que, d'aquí a cinc o deu anys més, si no es produïx un canvi

en la conjuntura, la majoria de la nostra gent hagi oblidat no sols
quins han estat aquests escriptors íntegres i incorruptibles i quins
els transfuges, sinó, fins i tot, els fets causants d'aquesta situació.

Justament perquè va tan lligada una cosa amb l'altra, cal que refres-
quem la memòria sovint i cal que no oblidem quins han estat els deser-
tors, en el terreny que sigui, quan llur fidelitat era més necessària,
i quins els qui han restat, si se'ns permet l'expressió, al peu del
canó.

Abril 1961

LA LITERATURA ENGATJADA, A CATALUNYA

En determinades circumstàncies, callar pot tenir més significació que cridar, encara que el silenci comporti, com a conseqüència, una mutilació. En certa manera, l'escriptor català ha hagut d'optar per una actitud que comporta ambdues condicions: la del silenci i la de la mutilació. (S'entén que parlem de l'escriptor català que s'ha mantingut fidel a la llengua)

No és estrany que a casa nostra no hagi sorgit una literatura de testimoni com a França, per exemple. El nostre escriptor hagué de manifestar la seva revolta amb el silenci i, a mesura que ha pogut expressar-se, la seva veu ha sonat com si brollés d'una boca mutilada. A la literatura catalana de post-guerra li manquen els accents de la realitat en la qual ha estat gestada. És evident que no pretenem de fer una asseveració absoluta, però, en línies generals, el fet es pot constatar tot donant una ràpida ullada a la producció d'aquests darrers anys.

En d'altres oportunitats hem tractat de posar en relleu els noms d'aquells escriptors que constitueixen l'excepció, ai més no una relativa excepció, d'això que hem assenyalat. Vol dir, doncs, que si bé les obres que aquests ens han donat no aconsegueixen de reflectir la problemàtica que ha preocupat l'home de post-guerra d'altres països, hi ha hagut una tendència a seguir la línia marcada per la literatura forania, però que ha abortat per causa de la mordassa de la censura. De fet, això no ho podem constatar, i tampoc no podem ~~sim~~ afirmar que si els fets s'haguessin produït altrament - o sigui, sense la mordassa -, la producció literària hauria estat més fecunda com a documentació. Ara com ara, només podem basar-nos en les obres publicades i sempre ens quedarà el dubte que en algun calaix reposen les obres inèdites que desmen-

tirien la nostra apreciació. Amb tot, hem de convenir que la nostra literatura, tal com apareix a la llum, és una literatura mutilada. Hi manca l'empremta, la representació, la imatge dels fets esdevinguts a casa nostra i al món durant un període de vint-i-cinc anys. L'obra d'aquells escriptors que constitueixen l'excepció no té prou força per a restar vàlida en aquestes asseveracions. (Parlem, és clar, de l'obra publicada).

Els noms de Sartre, Camus, Brecht, Beckett, Rochefort, Osborne... no tenen parió a les nostres lletres, i no en llur valua com a escriptors, sinó en llur capacitat de constituir-se en testimonis del sentiment i del pensament de tota una generació. És clar que les obres més importants d'alguns d'aquests escriptors són prohibides a la nostra terra, però això no és motiu suficient perquè no siguin conegudes. D'altra banda, no podem acceptar que tot l'impuls que mena un escriptor a tractar determinats temes hagi d'ésser fruit de la influència de certes lectures. La sensibilitat de l'artista capta el sentiment col·lectiu davant els fets que tenen repercussió universal i el tradueix en material útil per bastir la seva obra.

Antigament, l'artista podia adoptar una posició hermetica en front del caos i la violència, perquè la creença en una realitat transcendent era més general. Ara, però, que l'home ha rebutjat les veritats absolutes i la fe en l'eternitat, es troba impulsat, cada vegada més, a acarar-se amb els fets temporals i històrics. Potser aquesta transformació encara no s'hagi realitzat del tot a Catalunya. I és que l'escriptor català, en general, encara creu en una realitat transcendent. Potser això explica que es clogui en la torre de vori de la seva fe.

A la resta del món, l'escriptor ha estat el primer a experimentar la desesperança, i el paper principal que s'ha imposat ha estat el

d'erigir-se en testimoni de la llibertat i la justícia: ell és qui ha parlat per aquells qui no poden fer-ho. Albert Camus, una de les figures més representatives d'aquesta presa de consciència, deia que: "no és la batalla (política) la que ens converteix en artistes, sinó ~~l'acte~~ ~~que és l'art~~ que és l'art allò que ens empeny a participar de la batalla". O sigui que, en els conceptes estètics d'avui, hom brega per tal d'aconseguir una comunió entre aquests conceptes i l'angoixa i les aspiracions de l'època. D'ací que la novel·la i el drama moderns siguin documents, denúncies i manifestos que reflecteixen la revolta de l'home davant la injustícia, ja sigui humana o pretesament divina.

On s'inicia la separació dels camins que han seguit, respectivament, els escriptors europeus (particularment els francesos) i els escriptors catalans? Les obres que han ~~tingut~~ exercit més influència en els darrers vint anys han produït una literatura eminentment filosòfica. Sobretot els existencialistes, i alguns escriptors individualistes, han posat en relleu ~~alla~~ la importància d'allò que s'esdevé ara i aquí en contraposició a les generalitats, i han cercat la veritat en l'experiència humana immediata. O sigui que han separat la filosofia de les especulacions intel·lectuals abstractes i l'han duta al terreny de la descripció concreta i particular. La literatura, i particularment la novel·la, és el vehicle més apropiat per a l'expressió d'aquests conceptes filosòfics. Vol dir que han demostrat que l'art no està en oposició amb la filosofia, i això ha portat, com ha conseqüència, al neixement de l'intel·lectual-filosof.

Les idees d'escriptors com Malraux i Camus sobre l'absurd i la necessitat de la revolta, i les dels existencialistes sobre la llibertat i l'el·lecció han produït filosofies que han posat l'individu en conflicte amb ell mateix, i l'única manera de donar relleu en aquestes

filosofies és fer-ho mitjançant la demostració i no per mitja del raonament intel·lectual. Per això aquests escriptors-filosofs han escollit la novel·la o l'obra teatral com a vehicle per exposar llurs idees.

Aquí trobem la cruïlla on té origen la separació per la qual formularem el nostre interrogant. Si l'escriptor català s'ha trobat en conflicte per tal d'harmonitzar les seves idees amb la realitat, ha optat per acceptar la solució que li ofereix la religió i, per consegüent, no li ha calgut crear cap sistema filosòfic. O sigui que la problemàtica metafísica que se li ha presentat, no li ha creat una gran pertorbació, car la resposta la tenia a l'abast de la mà. Amb això no volem pas dir que hagi escollit aquest camí per facilitat. Més aviat diríem que ho ha fet perquè no ha pogut desprendre's del llast de la tradició.

Hem de reconèixer que no podem pretendre que uns fets determinats s'esdevinguin a tot arreu amb els mateixos efectes, però per les obres d'aquells escriptors catalans que, segons que deiem, constitueixen la excepció, sabem que els problemes de l'home d'avui de qualsevol part del món també tenen vigència al nostre país. Això vol dir, doncs, que si no han estat tractats com caldria, hem d'atribuir-ho a les causes assenyalades.

Març 1962

COL.LABORACIONISME I RESISTENCIA

Foren molts els escriptors catalans que, bon punt Catalunya fou "ocupada" l'any 39, agafaren la "rinoceritis". També és cert, però, que en aquells moments foren molts més encara els qui van donar el crit de "No capitularé!". Ara, al cap de quasi vint-i-cinc anys, val la pena de revisar el procés que ha seguit una pesta tan terrible com la "rinoceritis" i les reaccions que s'han produït entre la "intelligentzia" catalana, durant aquests llargs anys.

Darrerament, mitjançant cartes, converses amb persones acabades d'arribar del nostre país, articles en revistes de Barcelona, etc. ens hem anat assabentant que "les coses han canviat molt", que "han afluixat molt", que cada dia ~~en~~ són publicats més llibres en català, que hom grava discos de les cançons més modernes en català, que surten revistes per a infants... Sabem ~~en~~ prou bé quant ha costat, i quant costa encara, d'aconseguir totes aquestes victòries. Perquè són veritables victòries, i fruit d'una lluita, totes aquestes realitzacions que hom ens presenta com si fossin concessions del regim. I cal tenir en compte que, malgrat tots aquests símptomes, que podrien fer pensar que s'està produint un canvi en la política seguida pel govern respecte a Catalunya, corresponen només circumstancialment a una sèrie de fets superficials. Darrera de tot això no ha canviat res. Podríem parlar de vaxacions, de violació de domicilis, d'interrogatoris, adhuc de tortures, de les aplicacions de penyes a estudiants... Ens limitarem a assenyalar, però, solament, les limitacions a les manifestacions culturals. Fracassa tota temptativa encaminada a l'obtenció de permisos per a la publicació de diaris o revistes en català. Els llibres que ~~sempre~~ es publiquen són curosament censurats ("Incerta Gloria" de Joan Sales fou amputada en una ter-

cera part de la versió original; ara serà publicada íntegra a França, traduïda al francès). Sobtadament, deixen d'apareixer determinades publicacions ("L'ocell de paper", "Quart creixent"). L'ensenyament del català a les escoles és prohibit, com ho és l'ensenyament en llengua catalana...

Allò que ens angossa, allò que ens neguiteja, és pensar en la forma com reaccionen els intel·lectuals catalans, enfront d'aquesta situació. Es deixaran enganyar pels miratges?

L'atac comporta com a reacció defensa, potser contra-atac. A la pressió, hom pot oposar resistència. Si no hi ha atac, no hi ha defensa ni contra-atac. Si no hi ha pressió, hom no ofereix resistència. Ara: hom pot, pero, ^{atacar} ~~atacar~~; o bé, pot col·laborar amb l'adversari. Potser l'únic canvi que s'ha produït és que ara hom no ataca ni pressiona d'una manera oberta; aleshores ens trobem en l'alternativa d'atacar nosaltres o bé de col·laborar.

Sartre va fer un estudi de la psicologia del col·laborador (Situations III). A part de considerar-lo un traïdor, li atribueix tendències masoquistes i homosexuals. No hem, forçosament, de compartir per complet aquesta opinió, pero considerem encertat de considerar el col·laborador com un traïdor. Sartre considera també la col·laboració com un fet de desintegració. Els col·laboradors surten de les files d'aquells qui no s'han assimilats, que no formen part integral de cap grup ni partit polític. Si traslladem aquesta idea a Catalunya, sols podrem comprendre el col·laboracionisme dels catalans, si acceptem, a més, que els col·laboradors estan mancats de consciència nacional. Això explicaria la "rinoceritis" col·lectiva del nostre poble. Mancat de consciència nacional, no ha tingut força per a oposar-se a la tirania destructora

d'una manera compacte i total. La resistència solament s'ha manifestat de part dels petits nuclis d'artistes i d'intel·lectuals, i no sempre d'una manera massa evident.

Alguns, sobretot els partidaris de l'acció, han dubtat de l'eficàcia d'aquesta resistència i, adhuc, l'han criticada. És clar que, en la majoria dels casos, aquestes crítiques les han fetes protegits per la impunitat que els dona la distància, des de la seva posició d'exiliats, o bé resguardats en la més absoluta inactivitat. Per això, moltes vegades, resulta difícil i perillós de judicar les accions de la gent de l'interior des de la nostra butaca d'Amèrica. Aquestes crítiques sols poden justificar-se si són fetes amb l'afany de construir, de fer obrir els ulls d'aquells qui els tenen closos de tant estar immersos en les tenebres. De cap manera no es poden justificar quan són prenyades per l'esperit del "rabentisme".

L'acció dels resistents a Catalunya ha estat una acció passiva, però eficaç. També a França fou la minoria intel·lectual la qui va iniciar la Resistència, i ho va fer amb les mateixes armes que s'han utilitzat a casa nostra (en el terreny de la intel·lectualitat, és clar). Simone de Beauvoir, en la seva autobiografia La force de l'âge, descriu així l'actitud dels escriptors: "Els escriptors de la tendència nostra havien adoptat tacitament certes regles. No s'havia d'escriure en els diaris i revistes de la zona ocupada, ni parlar per Radio París; hom podia treballar per a la premsa de la zona lliure i en la Radio Vichy: tot depenia del sentit dels articles i de les audicions. Publicar un llibre a l'altra banda de la línia era perfectament lícit; el problema era en aquest costat; finalment, hom va considerar que aquí allò que comptava era el contingut de l'obra". Sartre no va pas dubtar a proposar-li a Barroult

la representació de Les mosques, perquè en aquesta obra "exhortava els francesos a alliberar-se de llurs remordiments, i reivindicar contra l'ordre establert llur llibertat; volia ésser escoltat". Escriure a aquesta obra representava per a Sartre "l'única forma de resistència que li era accessible".

A Catalunya també hom va acceptar certes regles. Algú podrà dubtar de l'eficàcia que podia tenir la participació de Carles Riba al I Congrés de Poesia, celebrat a Segovia l'any 1952, però ningú no pogué dubtar de la integritat ni de la valentia del Mestre en assabentar-se de les motivacions i del capteniment del poeta durant l'esmentat Congrés. Ara: ens costa més de comprendre que un escriptor català s'assegui a la mateixa taula que un ministre del règim. No sols no sabem veure quina efectivitat pot comportar aquest fet, sinó que no podem creure en la integritat d'aquest escriptor. Molt menys, encara, després de llegir: "La nit de Santa Llúcia, a l'Hotel Colom de Barcelona, després d'ésser proclamats brillants guanyadors dels Premis Sant Jordi i Josep Vixart, Manuel de Pedrolo i Jordi Ventura varen renunciar a l'honor de la popularitat radiofònica. El preu exigít era excessiu i van considerar que "allo" era inacceptable i una malversació... espiritual innecessària". El contrast és massa violent per tal que s'escapi a ningú el valor d'una actitud o de l'altra. Naturalment, avui hom parla molt de l'eficàcia i no seria estrany que una cte com el de Manuel de Pedrolo i de Jordi Ventura sigui considerat "ineficàç". Cal aclarir, tot seguit, que tota una sèrie d'actes similars en aquest, precisament, ha fet que Catalunya, tot sofrint l'atac més terrible i de conseqüències més anixi anihiladores de la seva història, encara sigui viva i en peu de lluita.

Durant el "X Consejo Nacional del Movimiento" fou estudiada una po-

nença sobre "el problema del separatismo y medios para combatirlo", en la qual, per descomptat, es tractaran els "problemes" base i català. Segons que sembla els resultats d'aquest estudi no han estat fets públics, perquè les conclusions a que arribaren són totalment oposades a la política que practica el regim. La conclusió general ha estat que "como antídoto al separatismo, la mejor solución es fomentar la personalidad de las regiones dentro del amor firme a la patria común". El senyor Carróller, ex-ministre d'indústria i conseller nacional, va adreçar una lletra al president de la ponència, en la qual deia: "el único problema catalán consiste en encontrar un gobierno que haga una política inteligente en Cataluña".

Crecien que no cal subratllar la importància d'aquestes conclusions, ni l'abast dels efectes que poden causar si s'arriben a dur a la practica. Perquè si és cert que el govern practica una política oposada en aquestes conclusions i ens trobem davant el fet del conformisme més vergonyós de part d'una gran majoria de catalans, no cal fer ni una mica d'esforç per tal d'imaginar-nos aquests mateixos catalans ballant sardanes amb els ministres del regim el dia que posin en practica una política d'acord als resultats de la ponència esmentada.

El dia que el govern deixi d'atacar Catalunya, serà el moment en que Catalunya haurà de passar a l'ofensiva; perquè aleshores ja no es tractarà de sobreviure, sinó de definir, d'una vegada, el propi destí: com una nació més en el destí historic d'Europa o com una regió més dins el destí historic d'Espanya.