

MIQUEL M. GIBERT

**EL TEATRE
DE JOAN OLIVER**



Institut del Teatre
Diputació de Barcelona

Miquel M. Gibert, nascut el 1956 a la Granadella (les Garrigues), és llicenciat en filologia catalana. La seva tesi doctoral sobre el teatre de Joan Oliver (1996) li ha servit de base per a l'elaboració d'aquest volum. Ha preparat l'edició d'*El foc de les ginesteres*, de Josep M. de Sagarra, i ha publicat diversos articles sobre història del teatre català.

És autor també d'obres teatrals, com *El vi més ardent* (1984), *El somriure del marbre* (1988), *Fedra o la inclemència del temps* (1993) i *Com un mirall entelat* (1996).

Professor de la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona, actualment treballa en les traduccions al català del teatre francès aparegudes abans del 1939 i prepara un estudi sobre l'obra del dramaturg Manuel Angelon.

M O N O G R A F I E S D E T E A T R E

MIQUEL M. GIBERT

EL TEATRE
DE JOAN OLIVER

PRÒLEG DE JOSEP M. BENET I JORNET



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monverde

MONOGRAFIES DE TEATRE
Director de la col·lecció: Carles Batlle

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monverde
Francesc Rodellas

© Miquel M. Gibert, 1998

Primera edició: novembre, 1998

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió i enquadernació: Relligats Industrials del Llibre, s.l.
Dipòsit legal: B. 32175-1998
ISBN: 84-7794-580-2

Exemplar no venal

PRÒLEG

Quan vaig conèixer personalment Joan Oliver, ja havia llegit bona part dels seus escrits, en els diferents gèneres (no formaven pas un gruix difícil d'abastar), i d'acord amb els meus mentors respectava, fins a un amatent entusiasme, tant el que havia fet com el que molts esperaven que encara faria. Però el vaig conèixer, realment? Mai no hi vaig mantenir ni una sola conversa llarga i substanciosa. Mala sort.

Tenia una mirada afable, sorneguera també, i no hi havia en ell cap rastre d'ampullositat o d'impertinència. Modest i sarcàstic a la vegada, no em va semblar dels que feien pesar la seva autoritat o el seu prestigi (dins el limitat àmbit en el qual es movia la cultura catalana) per amidar distàncies, recordarte-les i posar-te al teu lloc. I n'hi havia que ho feien, és clar. M'he referit a mentors. Joaquim Molas, bàsicament, me'n parlava tan bé... M'hauria agradat tractar-lo, la veritat, però ni em vaig atrevir a donar cap pas ni vaig rebre cap estímulo per fer-ho. Què podia pensar, ell de mi, si algun cop em veia i tenia la idea dubtosa de pensar mig minut en la meva persona?

Potser la primavera de 1965, el meu amic Joan-Lluís Marfany em va passar una traducció al francès d'un guió cinematogràfic. Havia de ser publicat a l'editorial que Oliver dirigia. Vaig fer una prova, per si me'n sortia. Poc després l'Oliver em va trucar, educat, gens reticent: un servidor no havia passat la prova. I en efecte, el meu francès era inexistent. Cap a 1970 em vaig presentar a un concurs de textos teatrals, organitzat a Reus. Joan Oliver formava part del jurat. Vaig quedar cinquè. En efecte, el meu text era pueril. Imagino, doncs, què es veuria

obligat a pensar, de la meva persona. I dels altres companys que havíem aparegut, escrivint teatre, al llarg dels anys seixanta? Què en deuria opinar, en general? Són imaginacions o va fer algun comentari positiu sobre *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, després que fos estrenat amb èxit considerable? Diria que el va fer. Què més? No ho sé. No ho recordo. En tot cas, a tots ells, al llarg dels anys, ben poc s'hi va referir. Això és segur.

En general, els meus companys tampoc no s'interessaven gaire pels dramaturgs que venien abans de nosaltres. Miraven fora, sobretot cap a Alemanya. Oliver, Pedrolo, Brossa, Villalonga, Espriu... A Villalonga, com a autor teatral, se'l considerava massa tradicional, infumable. Als altres, escriptors crítics amb la societat ofegadora en la qual estàvem immersos, i escriptors, per torna, més o menys renovadors... No, tampoc amb aquests no s'hi va sintonitzar. De debò, de debò, no. Per culpa de qui? Hi va haver alguna culpa? Jo, ho reconec, sí que llegia aquests autors. Amb atenció. No sempre convençut pel que llegia, però tanmateix interessat, sentint-m'hi implicat. Admirava fora mida la *Primera història d'Esther*, però no aconseguia que m'apassionés l'*Antígona* del mateix Espriu. M'obligava a sentir entusiasme davant *La fam* de l'Oliver, però en realitat preferia mil vegades *Ball robat*. Em costava entrar dins el món de Brossa... I els meus companys, els de la meva edat, què en pensaven? Sobretot, com he dit, miraven cap a Alemanya.

Els nostres predecessors, i no únicament Oliver, deixeu-m'ho dir d'un cop, i no és la primera vegada que ho afirmo, juraria que ens tornaven la pilota, que no ens llegien gaire, que no sentien especial interès pel que els joves fèiem o podíem arribar a fer. Potser m'equivoco?

Una cosa queda clara. No hi va haver comunicació sostinguda entre els uns i els altres. Algú la va intentar? Si no es va produir, i no en tinc notícies, va ser llàstima. Un error greu. La insolència inevitable (?) dels joves no ho va fer possible? Però és que ens vam mostrar tan insolents? De Brossa per uns motius, i de Villalonga per uns altres, com he dit, se'n prescindia.

Però a Manuel de Pedrolo, a Joan Oliver, a Salvador Espriu, malgrat la reserva que he fet, així i tot se'ls respectava. D'una manera o altra, sense grans entusiasmes, però els respectàvem. O confonc el meu respecte amb el respecte dels meus companys? No ho crec. (En realitat, jo, també respectava Villalonga.) Mínimament, tots els citàvem.

Els, els grans, no ens citaven per res.

Molt avançats els anys setanta, en aparèixer el volum del teatre complet de Joan Oliver, que no tenia res de complet (el treball de Miquel M. Gibert ho posa en definitiva evidència), servidor de vostès va publicar una ressenya sobre el volum, a la revista *Els Marges*. Una ressenya una mica crítica. N'havia escrit una altra sobre la narrativa de Pedrolo, en certa manera també crítica. Em vaig trobar Pedrolo en una llibreria, s'hi va referir i em va clavar un moc. Vaig veure Oliver no sé on, es va referir a la meua ressenya sobre el seu teatre i no em va clavar cap moc. El vaig trobar un pèl dolgut, això per descomptat. El que sí que va dir va ser que potser em contestaria amb un article. Explicaria la pròpia visió de la seva trajectòria (de fet, havia declarat en una entrevista feta per Baltasar Porcel, que no havia tingut prou força de voluntat per a continuar la seva carrera dramàtica contra vent i contra corrent) i rectificaria les meves interpretacions. M'ho deia amb bonhomia. I el vaig animar a fer-ho. Ben de cor. Podia ser un document interessantíssim. No el va escriure.

Amb molta pela a la butxaca de jove, obligat de gran a mal guanyar-se la vida en feines editorials que li robaven hores per a la reflexió i per a la creació, va ser aquesta servitud la que li va tallar realment les ales literàries? Anava escrivint poesia, però la poesia, fins la bona poesia, sembla que pot escriure's en qualsevol circumstància. La narrativa, el teatre, demanen més continuïtat. També resulta cert, en canvi, que malgrat unes servituds laborals semblants o pitjors, d'altres escriptors han aconseguit de deixar-nos llegats importants. Però Joan Oliver, de jove, com deia, va tenir peles i tinc entès que va viure al seu aire. Potser això va marcar la seva manera de fer. Sense obligacions, hauria pogut conrear igualment una certa abúlia i enca-

ra trobar temps per a escriure. Suposem que l'abúlia va quedar per sempre, i que el temps per a escriure va desaparèixer. Seria aquest, en definitiva, el drama d'un escriptor en qui molts van —vam— posar tantes esperances? No ho sé. Estic especulant.

I compte, Oliver ens va llegar moments literaris inoblidables. Va ser tot un personatge i va ser tot un escriptor. El que passa és que, si pel cantó de la poesia ens va deixar ben servits, pel cantó de la narrativa, quan llegim la perfecció d'alguns dels seus contes ens ve la set de demanar «més, més!», i ens hem d'accontentar amb un sol recull (que prové d'ajuntar-ne uns quants... de molt minsos); quan llegim la gràcia teatral de *Cambrera nova*, de *Cataclisme* (odio el nom definitiu de la peça: *El papà de Romeo i Julieta*) o de *Ball robot*, també ens ve la set de demanar «més, més!», i el que trobem ja no acaba d'apagar-nos aquesta set.

Però en fi, sóc un indocumentat que parla per parlar. Gràcies a Déu, les meves ratlles només són la innecessària presentació d'una tesi doctoral reconvertida en allò que se'n diu un llibre més manejable, que va preparar l'estudiós del teatre, assagista i dramaturg Miquel M. Gibert. I aquest senyor sí, aquest senyor es va documentar à la perfecció.

Miquel M. Gibert és tímid, nerviós, i no caminaria per no trepitjar l'ombra de ningú. Suposo que deu tenir els seus cops de geni, se li nota que els pot tenir, però jo només el conec com una persona discreta, amable, gentil, i, sobretot, d'una honestedat total. Què n'hem de fer, amb un exemplar així? Té mala peça al teler.

El vaig conèixer l'any 1983, aproximadament, poc després que ell hagués estrenat *El vi més ardent*, peça que se'm va escapar i no vaig poder veure, aneu a saber per què. Però abans, si no m'equivoco, jo havia format part del jurat del Premi Santamària 1980, que Gibert va guanyar amb *El sol dels crisantems*. Per tant, havia llegit amb deteniment un text seu. I admirat l'atmosfera malaltissa que sabia recrear. Sí que recordo el dia que el vaig conèixer, després de no sé quina mena d'acte en no sé quina mena de lloc, en una torre bonica als barris més alts de

Barcelona. En acabar, mentre sortíem, ja fora de l'edifici, se'm va acostar un jove amb ulleres, tímíid i alhora decidit. Era ell. Es va donar a conèixer. Es va mostrar cordial i positiu, generós. La generositat era poc freqüent aleshores tant davant els autors com entre els autors. Per això em va sobtar, i per això em vaig sentir culpable, fatal, ja que no podia parlar-li de la posada en escena de la seva obra, una posada d'escena recent. Senzill, estalonant-se-li les paraules a la boca, em va excusar millor que jo mateix i crec que em va oferir de tornar-nos a veure. Des d'aleshores mantenim una amistat que si no aconseguieix que ens veiem sovint, almenys es manifesta en fets. I en trucades telefòniques.

Miquel M. Gibert, a part la seva actual feina docent a la Universitat Pompeu Fabra, alterna la creació de textos dramàtics amb la investigació literària, sobretot teatral. Els articles que ha anat publicant a la revista *Serra d'Or* no es limiten a la pura elucubració atzarosa. Són peces sòlides, documentades, plenes de dades sovint inèdites, fruit d'un treball rigorós de recerca. Peces a les quals caldrà referir-se inexorablement, en el futur, quan algú o altre, directament o indirecta, tracti els mateixos temes. D'això se'n diu rigor universitari. Però compte, el rigor universitari no és sempre el que es troba a la universitat. I fora de la universitat, pel que respecta a escrits sobre teatre, encara molt menys. Jo en sóc un exemple, i no és falsa humilitat.

En efecte. Una vegada el Miquel em va haver de passar la mà per la cara. Jo havia escrit un article sobre el teatre de l'escriptor (i famós arquitecte de jardins) Nicolau M. Rubió. Pocs mesos després ell en va publicar un altre més breu —més breu!— sobre el mateix autor, en el qual donava el doble de dades i resolva el doble de problemes. Sempre amb amabilitat. Sense ferir-me, sense cap mena d'ironia.

És la mateixa generositat que gasta quan ens parla de Joan Oliver.

Miquel M. Gibert ha rescatat un cert nombre de textos inèdits de Joan Oliver que aneu a saber si no haurien acabat desapareixent, i ha pogut analitzar així el conjunt d'una producció teatral que conservàvem amb forats i ara, en canvi, gràcies a la

seva recerca, molt més completa. Els gustos i les intencions d'Oliver apareixen definitivament clars, sense que ens quedi el dubte de si alguna obra amagada, extraviada, ni publicada ni estrenada, hauria pogut reorientar la nostra opinió sobre ell. Gibert esbandeix la possibilitat de continuar somiant sobre què hauria pogut escriure, fins i tot sobre què havia escrit de debò. Sobre què ens estàvem perdent o ens havíem perdut.

Per què Oliver no va publicar aquests textos inèdits quan li va ser editada la seva obra completa teatral? Perquè era una mica descurat i li feia mandra enfilem-se al prestatge on els tenia guardats? La llegenda d'un Oliver que donava poca importància a la pròpia producció, capaç d'extraviar-la i de no saber ja on recuperar-la, deu tenir alguna raó de ser, però hauria pogut passar també, paral·lèlament, que ell sospités on era el que havia escrit i no havia publicat, i que no tingués ganes de recordar-se'n. Gràcies a Miquel M. Gibert compremem, si de cas, unes quantes coses.

La recerca exhaustiva de Gibert i les seves anàlisis posteriors, plenes d'afecte, sobre aquest personatge vigorós que va ser Joan Oliver, acaben per mostrar-nos, més enllà fins i tot del mateix Oliver, l'abast de la grandesa i de la misèria teatral que va viure la cultura catalana durant molts anys, uns anys llargs que no van començar, anem amb compte, després de la desfeita bèl·lica i política de 1939. Que havien començat molt abans.

Gibert obre finestres. Descobreix el que ignoràvem, compara els diferents materials que té a les mans, les obres d'Oliver, i les considera en la seva distribució històrica, en la seva evolució. És a dir, avalua i interpreta l'anar i venir dramàtic de l'autor i ofereix una valoració final de cada peça en particular i del conjunt en general. A més, situa aquest material en la seva relació (i la seva importància) respecte dels dramaturgs que van venir abans i els que li van ser coetanis. Així aconseguim, en definitiva, efectuar una lectura que desfà respectables esquemes anteriors, importantíssims, crucials quan van ser expressats allà pels anys seixanta, però sense dubte revisables. I que ell ha sabut revisar, en efecte, amb tot el respecte que caracteritza la seva manera de treballar. I, alhora, sense prejudicis. El millor

servei que podia oferir a Joan Oliver. I a tots nosaltres, els lectors.

La història del teatre català, la valoració del teatre català, s'ha d'escriure i s'ha de fer amb passió i amb serenitat, amb ànsia i amb objectivitat, amb urgència i amb paciència. No tinguem por dels judicis sempre provisionals que se'n podran treure, si estan expressats des d'una actitud com la que més o menys he prova't d'adjectivar. Ja no cal demostrar que el teatre català existeix. Vull dir, ja no cal demostrar que el teatre català mereix viure. Vull dir, ja no cal demostrar que el teatre català exigeix l'escenari. Sobre aquestes qüestions, els que ens les preguntàriem hem començat a donar-nos respostes, i aquells a qui no els fa ni fred ni calor preguntar-se-les no ens han d'importar. Compte, no ens ha d'importar el que pensin; sí, quan convé, el que fan. A nosaltres, en canvi, el que sí que ens interessa molt és entendre d'on venim, entendre per què ha passat el que ha passat al llarg del temps, i destriar el gra de la palla. De tot hi ha. Com arreu. Sequeres i temps de bones collites.

Per cert, i no sé si ve a tomb. *Ball robot* és una gran comèdia; tant bona avui com el dia que la vam llegir per primera vegada. L'autor d'aquest estudi ens explica per què.

Acabaré el sermó només afegint que el llibre de Miquel M. Gibert està escrit amb passió i amb serenitat, amb ànsia i amb objectivitat, amb urgència i amb paciència.

Un llibre, des d'ara, necessari.

JOSEP M. BENET I JORNET

BIOBIBLIOGRAFIA

Miquel M. Gibert va néixer el 1956 a la Grañadella (les Garrigues), i actualment és professor de la Facultat d'Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra. Llicenciat en filologia catalana per la Universitat de Barcelona, s'hi va doctorar amb una tesi sobre el teatre de Joan Oliver (1996), que ha estat reelaborada en el volum que ara presentem. D'altra banda, M. M. Gibert ha preparat una edició d'*El foc de les ginesteres*, de Josep M. de Sagarra, i ha publicat articles sobre història del teatre català a les revistes *Serra d'Or*, *Caplletra* i *Llengua & Literatura*. Ara s'ocupa del teatre francès en un projecte col·lectiu d'investigació sobre les traduccions al català entre 1892 i 1939. Prepara, també, l'estudi i l'edició de dues peces del dramaturg romàntic Manuel Angelon.

Com a autor teatral, ha publicat diverses obres, com *El vi més ardent* (1984), *El somriure del marbre* (1988), *Fedra o la inclemència del temps* (1993) i *Com un mirall entelat* (1996). Algunes ha estat representada professionalment.

EL TEATRE
DE JOAN OLIVER

SIGLES EMPRADES

Escrits i notes inèdits
de l'arxiu de Joan Oliver

Sobre teatre: ST

Sobre teatre a la televisió: STT

Teatre durant la Guerra: TdG

Nota autobiogràfica: NA

Nota biogràfica (en castellà): NB

Notes biogràfiques: NN.BB.

Quatre notes sense títol (que hem numerat): Nt1, Nt2, Nt3, Nt4

Altres escrits inèdits

J. OLIVER, *Notes sobre un projecte teatral: NPT*¹

Treballs inèdits

Lluís BUSQUETS I GRABULOSA. *Xavier Benguerel: epistolaris d'exili (1940-1955)*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Ramon Pla i Arxé. Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Departament de Filologia Catalana, 1991 (5 vol.). Esmentem els volums que recullen la correspondència de Joan Oliver i Xavier Benguerel amb les sigles *EBO I, II, III*.²

Treballs publicats

JOAN OLIVER, FERRATER MORA, Josep, *Joc de cartes (1948-1984)*. A cura d'Antoni Turull. Barcelona: Edicions 62, 1988 (Biografies i Memòries, 10). L'esmentem amb la sigla *JDC*.

JOAN OLIVER, *Teatre original*. Pròleg de Xavier Fàbregas. Barcelona: Proa, 1977 (Obres Completes de Joan Oliver, 2). L'esmentem amb la sigla *TO*.

1. Procedents de l'arxiu de Joan Triadú, que ens les va lliurar generosament. Aquestes *Notes...* estan signades el 17.5.1964.

2. *EBO, III*, de fet, recull les cartes entre tots dos corresponents posteriors a 1955 i no formava part de la documentació de l'esmentada tesi doctoral.

AGRAÏMENTS

Ens és impossible esmentar ara tothom que mereix el nostre reconeixement. Però no hauríem pogut dur a terme aquest treball, que té com a base la tesi doctoral que, amb un títol idèntic, vam presentar a la Universitat de Barcelona el febrer de 1996, sense la generositat de la família de Joan Oliver, en especial d'Eulàlia Serra, la seva vídua, malauradament traspasada fa uns anys, i de la seva filla Sílvia, que en tot moment ens van facilitar l'accés a l'arxiu i a la biblioteca de l'escriptor i a més van col·laborar molt activament en la catalogació de l'esmentada biblioteca i ens van proporcionar informacions valuoses sobre la personalitat de l'autor. Rebin, doncs, en primer lloc el nostre més sincer agraïment.

El fem extensiu a Antoni Turull, també traspasat fa uns anys, que ens va prestar suport i ajut en l'inici d'*El teatre de Joan Oliver*. A Montserrat Julió, que, amb una amabilitat extraordinària, ens va donar informacions importants sobre l'escriptor i la seva obra. I a Joan Guarro Basté, que ens va fer conèixer amb detall les seves relacions literàries amb Joan Oliver. També a Lluís Busquets i Grabulosa que, amb gran liberalitat, ens va permetre de consultar a fons els seus estudis inèdits de l'epistolari de Xavier Benguerel. Igualment, a Joan Triadú, Maria Campillo, Helena Mesalles, Núria Santamaria, Dolors Urgell, Pilar Rahola, Jordi Lladó i Cristina Gibert, que ens van donar accés a treballs no publicats o a documentació diversa d'un gran interès. I als doctors Joaquim Molas, Glòria Casals, Jordi Castellanos, Josep M. Balaguer i Dolors Oller, que van constituir el tribunal que amb tanta benevolència va jutjar el nostre treball en la versió de tesi de doctorat.

Finalment, volem deixar constància de la nostra gratitud al doctor Enric Gallén, que ja ens va suggerir el tema d'estudi i va dirigir la tesi citada amb una atenció rigorosa i permanent, sense les orientacions del qual aquest llibre no hauria estat realitzat.

Als meus pares

PRESENTACIÓ

La poesia de Pere Quart ha gaudit d'una atenció àmplia i sostinguda —que potser en els últims anys ha decaïgut, però que, tanmateix, ha propiciat alguna investigació veritablement rellevant— que no ha tingut equivalent en la dispensada al teatre o a la seva prosa narrativa i periodística. I és que la poesia és, sens dubte, el vessant més coherent de la seva literatura, ja que va conrear-la d'una manera continuada des de la primera joventut fins al final de la vida, la qual cosa ens permet de veure-hi una evolució clara, amb unes inflexions ben definides i amb uns objectius no sotmesos a la dispersió. No volem dir, òbviament, que les diverses interpretacions de l'obra lírica oliveriana siguin coincidents ni que no puguin ser revisades parcialment o totalment, com ja fa preveure una investigació iniciada fa uns anys que encara es troba en període d'elaboració.¹ Però, així i tot, és indubtable que la lírica de Pere Quart té un perfil ben dibuixat que n'ha facilitat l'anàlisi i la valoració. O més ben dit: les anàlisis i les valoracions.

Aquest no és el cas de la prosa oliveriana, perquè, tal com es va remarcar oportunament, la dedicació de l'escriptor a la prosa narrativa no va passar de ser circumstancial, encara que s'iniciés amb la publicació, el 1928, d'un llibre de contes, *Una tragèdia a Lilibut*, al qual afegiria, el 1937, un altre recull, *Con-*

1. Helena MESALLÉS, *Pere Quart: Les decapitacions (Assaig d'edició crítica. Notes per a una lectura)*. Treball de recerca dirigit pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Departament de Filologia Catalana. Facultat de Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona. Setembre de 1993. Inèdit.

traban. Molts anys després, el 1963, reuniria en un sol volum aquests dos llibres i hi afegiria unes quantes narracions escrites durant la postguerra: en sortiria l'aplec *Biografia de Lot i altres proses*, que reuniria, en total, vint-i-cinc relats. El 1970, apareixeria el volum *Tros de paper*, on recopilaria articles publicats al llarg dels seixanta a la revista *Serra d'Or*. Finalment, ja traspassat Oliver, la Fundació La Mirada faria conèixer *Temps, records*, un recull d'evocacions de la infantesa i la joventut que havien de ser la base d'unes memòries que no va arribar a redactar mai. Per tant, la prosa narrativa de l'escriptor reunida en llibre és, com a conjunt, més aviat escassa i respon a motivacions ben diverses.

Així i tot, encara queda recollir les seves col·laboracions com a crític literari i comentarista de qüestions diverses a les pàgines del *Diari de Sabadell*; les cròniques parlamentàries del procés d'aprovació de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya a les Corts republicanes, aparegudes al setmanari *Mirador*; la columna «Cap de setmana», que va mantenir, durant 1938, a *Meridià*; els articles de la secció «L'hora de les bruixes», que durant els primers anys de l'exili xilè va publicar a la revista *Germanor*, del Casal Català de Santiago; les col·laboracions —algunes de les quals eren traduccions de textos ja apareguts a *Germanor*— que, amb el pseudònim Jonás i sota l'epígraf «Más o menos», va fer aparèixer a *Destino*, entre 1954 i 1957; i alguns altres textos, editats més esparsament a *La Publicitat*, *Moments*, *Pont Blau*, *Avui...* Aquesta tasca periodística ens ajudaria a completar, tot donant-li volum, la visió de la prosa oliveriana i en subratllaria o en matisaria aspectes, però no creiem que en variés el sentit ni obrís noves perspectives de la personalitat literària i humana ja coneguda de l'autor.

El cas del teatre és diferent dels altres dos. No solament per una respectable raó subjectiva —Oliver va declarar, diverses vegades, que se sentia, per damunt de tot, un autor dramàtic «frustrat per les circumstàncies»—, sinó perquè, en principi, la seva literatura escènica és marca uns objectius que intenta d'assolir amb una dedicació mínimament continuada. I així veiem com el teatre oliverià de preguerra, tot i que no aconseguí

consolidar-se en el panorama teatral català, malda per obrir-se camí, i arriba a una primera fita amb l'estrena i la gira de *Cataclisme* en règim professional. Per altra part, l'anàlisi de la producció oliveriana revela el propòsit d'escriure un teatre d'un plantejament molt precís: un teatre d'intenció crítica adreçat a un públic il·lustrat. Per dir-ho d'una altra manera, Oliver apostava per una literatura dramàtica que radicalitzés, moderadament, l'experiència que, a partir dels esquemes de la *pièce bien faite*, havia iniciat en el teatre català Carles Soldevila.

L'esclat de la guerra i la revolució de 1936 motiven un canvi important d'orientació del teatre de l'autor: ara opta per una literatura escènica que tradueixi les tensions ideològiques de la societat nascuda de la victòria revolucionària. Precisament, és en aquest període quan es produeix més clarament la integració en un sol disseny literari de la poesia i del teatre oliverians. Perquè, abans del conflicte, si bé la coherència del seu plantejament dramàtic de fons era notable, no per això es podia afirmar que era equivalent al de la poesia que escrivia en aquella mateixa etapa. Ja veurem com l'exigència de comunicació immediata amb el públic introduirà un desnivell entre ambdós vessants creatius.

Altrament, el desenllaç de la Guerra Civil i les seves conseqüències provocarà una alteració fonamental en el procés creatiu com a dramaturg d'Oliver; una alteració que implicarà una dispersió dels objectius a assolir com a autor i que provocarà una fractura definitiva de la coherència de l'escriptura teatral de l'autor.

Aquesta realitat que creiem indiscutible ha estat determinant perquè el teatre d'Oliver hagi passat a un segon terme en la consideració del conjunt de la seva obra. Això ha provocat un desenfocament que ha tingut un efecte doble, al nostre entendre: la manca d'una interpretació general que fes atenció tant a les peces conegudes com a les inèdites —aquestes difícilment podien ser conegudes en vida de l'autor—, a la totalitat de la producció d'Oliver; i la valoració circumstancial, sovint perfectament comprensible, però en definitiva massa sotmesa a la contingència del moment, del teatre oliverià. Alguna vegada

hem tingut la sensació que el fet, real o suposat, que aquest teatre s'hagi quedat a mig camí d'allà on hauria pogut arribar ha causat un cert deler de treure'n un profit apressat, contingent. Potser com a mostra de desconfiança respecte a la solidesa del conjunt...

En aquest context, el nostre estudi vol ser una aportació a la valoració global del teatre oliverià i a la seva inserció en el teatre català. I en conseqüència, també una contribució al coneixement de tota l'obra creativa oliveriana i, al capdavall, modestament, de la literatura dramàtica catalana, encara avui no prou atesa pels estudis literaris.

En el procés d'elaboració del treball, hem partit de l'anàlisi dels estudis que hem considerat més significatius sobre el teatre de Joan Oliver per tal de determinar, a través del recorregut diacrònic, els possibles canvis en l'estat de la qüestió que preteníem analitzar. Després, hem passat, en la primera part, a un intent de delimitació de les tradicions en què s'inscriu l'obra dramàtica oliveriana: d'una banda, hem considerat la *pièce bien faite* com a forma central de referència de la literatura dramàtica oliveriana, amb les corresponents implicacions en la dialèctica entre originalitat i plagi i amb la projecció paròdica; de l'altra, hem estudiat el concepte de teatre i les vinculacions de la seva obra amb les tradicions autòctones i estrangeres. Aquesta labor ha estat realitzada mitjançant tres vies d'actuació: la catalogació de la biblioteca d'Oliver i l'accés al seu arxiu, la determinació de l'ordre de la producció teatral oliveriana i l'anàlisi de les obres.

La biblioteca de l'autor ha estat una eina important per conèixer el gust literari, sobretot de joventut, de l'escriptor, així com les lectures a les quals hauria pogut tenir accés a través del llegat bibliogràfic familiar.

Pel que fa a l'establiment de l'ordre de creació del teatre oliverià, hem de dir que l'autor no era un home de memòria precisa i que, per consegüent, en declaracions i escrits donava, sovint, dates només aproximades de la redacció de les peces, la qual cosa ha pogut induir a error quant a l'evolució —i, doncs, al significat de conjunt— de la producció dramàtica. Ni la ma-

teixa ordenació de les peces recollides a *Teatre original*—el segon volum de les *Obres completes*— es correspon del tot amb l'ordre esmentat.

La qüestió es complica més en haver de situar en el procés creatiu les obres inèdites, algunes de les quals no estan datades, o bé presenten una data atribuïda per Oliver molts anys després de l'escriptura. Fins i tot, n'hi ha alguna que hem cregut que havia estat redactada —a partir d'un esquema, sinopsi o fase molt inicial de composició— dècades més tard de l'any que hi figura. Per tal d'aclarir aquesta qüestió, ens ha estat molt útil la consulta de l'epistolari d'Oliver amb Josep Ferrater Mora, publicat per Antoni Turull, i els inèdits amb Montserrat Julió i, sobretot, amb Xavier Benguerel.

En la segona part de l'estudi, la més extensa, ens hem centrat en l'anàlisi interna de cadascuna de les obres del teatre oliverià i en la determinació i comprovació dels vincles argumentals, temàtics i de tractament amb les peces d'altres autors, que permeten, alhora, precisar els deutes i les aportacions de la literatura dramàtica de Joan Oliver. A través de tot el treball hem mirat de respondre a una pregunta bàsica desglossada en dues interrogacions: en què es concreta la renovació que l'autor intenta amb el seu teatre i on és la veritable originalitat de l'Oliver dramaturg. Les conclusions, que sintetitzen la nostra resposta a la qüestió, formen la tercera part del treball.

La quarta part és un apèndix documental que recull el text inèdit d'una conferència de temàtica teatral de Joan Oliver. La cinquena i última presenta una bibliografia relativa a l'autor.

PROLEGÒMENS

ELS ESTUDIS SOBRE EL TEATRE DE JOAN OLIVER: ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Quan Joan Oliver es dona a conèixer com a dramaturg amb l'estrena professional de *Cataclisme*,¹ el 1935, és ja un escriptor que gaudeix d'un prestigi, limitat però notable, com a col·laborador de premsa,² prosista —havia publicat, el 1928, el llibre de narracions *Una tragèdia a Lilliput*—³ i poeta —el vo-

1. Estrenada al Teatre Principal, de Reus, l'11 de maig de 1935 per la companyia de Pepeta Fornés i Josep Clapera.

Anteriorment, fora del circuit comercial, havia estat representada al Teatre Colom, de Sabadell, el 22 de març de 1931, *Una mena d'orgull*, per la Companyia Pubill. Pel que fa a les publicacions dramàtiques, fins llavors Oliver només havia donat a conèixer la comèdia *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, el 1929, a les pàgines de la revista *Mirador* —núm. 34, 35 i 36, corresponents al 19 i 26 de setembre i 3 d'octubre de 1929, p. 4. Era una peça breu que no va ser estrenada, la publicació de la qual, a més, ja resultava llunyana quan la col·lecció *El Nostre Teatre* va editar *Cataclisme* —Barcelona, 1935 (*El Nostre Teatre*, 32).

Per altra part, Oliver ha deixat constància, en diverses notes —vegeu-ne l'especificació a l'apartat «Sigles emprades»— que hem trobat a l'arxiu, de les seves provatures inicials, anteriors als articles, contes i poemes que va publicar al *Diari de Sabadell* a partir de 1923. Cal destacar-ne els poemes reunits al volum *Primícies*, exemplar únic, manuscrit, il·lustrat pel seu germà Antoni, que figura actualment a la biblioteca de l'autor.

2. Especialment, en el *Diari de Sabadell* i a *Mirador*.

3. JOAN OLIVER, *Una tragèdia a Lilliput*. Sabadell: La Mirada, 1928.

lum *Les decapitacions* havia aparegut el 1934.⁴ A més, com a capdavanter —amb Francesc Trabal i Armand Obiols— del Grup de Sabadell, es trobava implicat en un esforç col·lectiu per ocupar, amb els seus companys, un lloc de relleu en el panorama literari català del moment i poder, així, projectar l'obra pròpia sobre el conjunt del país en el context cultural definit per la República i l'Autonomia.

Per tant, és natural que la representació de *Cataclisme* provoqués una certa expectació. Les crítiques aparegudes arran d'aquesta estrena —o de la reestrena— ja destacaven dos elements del teatre oliverià que, posteriorment, seran considerats característics de la primera producció dramàtica de l'autor: l'enginy i l'esquematisme en l'anàlisi de la realitat.⁵ També s'hi esbossa una posició⁶ que veurà el teatre, la poesia i la narrativa de l'Oliver anterior a la Guerra Civil com a realitats estètiques interrelacionables, enfront de la qual considerarà que la dramaturgia oliveriana d'aquest període no és del tot equivalent a la poesia de la mateixa època. Altrament, alguns dels articles publicats després de l'estrena de *La fam*, a part de subratllar la novetat del tema plantejat, insistiran encara més en l'esquematisme oliverià fins al punt d'atribuir-li les deficiències de l'estructura dramàtica.⁷

Però la primera visió de conjunt de la dramaturgia d'Oliver, ens l'oferirà, molts anys després, Joaquim Molas en el pròleg de *Tres comèdies*.⁸ Òbviament, ja és significatiu del trasbals

4. Pere QUART, *Les decapitacions*. Sabadell: Contraban, 1934.

5. J. M. MIQUEL I VERGÉS, «Les estrenes. *Cataclisme*, de Joan Oliver, a Reus». *La Publicitat* (14.5.1935), p. 8; «*Cataclisme*, de Joan Oliver». *Mirador*, núm. 326 (16.5.1935), p. 8; D[omènec] G[UANSÉ], «*Cataclisme*, tragicomèdia de Joan Oliver». *La Publicitat*, núm. 19.298 (11.10.1936), p. 4; Xavier BENGUEREL, «*Cataclisme*, de Joan Oliver». *Mirador*, núm. 390 (9.10.1936), p. 8.

6. X. BENGUEREL, *op. cit.*, p. 8.

7. Domènec GUANSÉ, «Teatre català. *La fam*, drama en sis episodis, de Joan Oliver». *La Publicitat*, núm. 19.872 (17.6.1938), p. 3; Xavier BENGUEREL, «Notes sobre *La fam*, de Joan Oliver». *Revista de Catalunya*, núm. 89 (agost de 1938), p. 610-615.

8. Joaquim MOLAS, «Introducció al teatre de Joan Oliver», pròleg a Joan OLIVER, *Tres comèdies* (*Primera representació, Ball robat, Una drecera*). Barcelona: Selecta, 1960, p. 5-15 (Biblioteca Selecta, 299). El prologuista va

històric del país i de les seves conseqüències collectives i individuals que haguessin de passar vint-i-dos anys des dels articles a l'entorn de *La fam* abans de poder disposar d'un primer estudi de l'obra teatral d'un autor que al llarg d'aquestes dues dècades havia anat creant la seva dramaturgia. Un teatre mediatitzat i obscurit que, si arribava als seus destinataris naturals, ho feia esporàdicament i amb dificultats evidents.

La posició que J. Molas adoptava partia d'una base moral, la qual li feia valorar, per damunt de tot, l'actitud d'Oliver a l'hora d'enfrontar-se amb la creació teatral —una actitud de «moralista en el sentit que ho eren els autors del *Grand Siècle*»— i immediatament després, l'estil que es derivava d'aquesta actitud. Això li permetia inserir la literatura dramàtica en un conjunt articulat pels dos elements assenyalats. Per tant, Oliver hi adquiria una coherent dimensió de moralista que es manifestava a través d'instruments diversos, un dels quals era el teatre.

Òbviament, la paraula havia d'esdevenir el centre d'aquest tipus de teatre, que tenia com a característiques més notables l'amenitat en els temes i les situacions, l'habilitat en els diàlegs, la primacia del volum psicològic dels personatges i de la situació moral analitzada sobre l'anècdota argumental, el respecte de la unitat d'acció i, de vegades, de temps, i una concepció global realista, esquemàtica i asèptica.

Però J. Molas subratlla també, implícitament, que el diàleg no es tanca en una perfecció solipsista, sinó que assumeix una dimensió colectiva a través de la incorporació dels modismes propis d'una classe o d'uns grups socials. Així doncs, a través del diàleg, el moralisme oliverià es projecta en la realitat collec-

completar, uns anys després, la seva visió del teatre oliverià a Joaquim MOLAS, *La literatura de postguerra*. Barcelona: Dalmau editor, 1966, p. 20-21 i 42-43. El text és una revisió de l'apartat dedicat a Joan Oliver dins Joaquim MOLAS, «Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán», pròleg a Joan OLIVER, *Bodas de cobre*. Traducció de Montserrat Julió. Amb textos de J. Molas i J. Carbonell. Barcelona: Aymà, 1965, p. 19-20 (Voz Imagen. Teatro, 7).

tiva mitjançant una realització estètica de valor positiu. La paraula literària i teatral es transforma en intermediària ideològica; és a dir, en una eina al servei de la voluntat moralitzadora d'Oliver. Una voluntat, d'altra banda, que usa el vell recurs d'entretenir i de divertir l'espectador per tal de transmetre-li amb més eficàcia una reflexió ètica que, ateses algunes característiques de l'art dramàtic —com la immediatesa de la relació entre l'autor, els actors i el públic o la naturalesa intrínsecament col·lectiva de la representació—, es converteix en meditació política.

Considerant tot això, hem de concloure que J. Molas tendeix a primar el teatre de l'autor en què el reflex del substrat moral i de la realitat política és més evident. I això ocorre en les peces que el professor situa en la segona etapa de les tres en què estructura la producció oliveriana: *Allò que tal vegada s'esdevingué* i *La fam*. La qual cosa no significa que no remarqui l'habilitat constructiva i la profunditat d'una peça com *Ball robot*.⁹

Altrament, J. Molas, d'acord amb la visió unitària i orgànica de la creació oliveriana, subratlla la coherència global de l'obra literària de l'autor fins al 1939. Així, doncs, el desenllaç de la Guerra Civil motivaria un trencament del qual naixerien unes dinàmiques diferents per a la poesia i el teatre.

Al nostre entendre, el teatre de preguerra de l'autor, crític, però essencialment burgès, no és equiparable a les provatures avantguardistes de *Les decapitacions*. En canvi, sí que durant el conflicte es produeix, en general, la unitat creativa entre la lírica i la literatura dramàtica d'Oliver. Tanmateix, cal tenir en compte que, cap al final de la guerra, Oliver, en col·laboració amb Xavier Benguerel, comença *El comte Arnau*, un poema escènic que no acabarà, però que, així i tot, ens obligarà a replantejar-nos en part el sentit de la seva literatura bèl·lica.

9. De fet, és el primer a subratllar que el fracàs de l'experiència matrimonial de les tres parelles de l'obra no és conseqüència de la forma que ha pres cada relació conjugal concreta, sinó de l'essència mateixa d'aquesta relació i de la realitat fonamental de l'individu.

L'opció avaluadora de J. Molas s'explica per l'interès a destacar l'arrelament-històric del teatre d'Oliver, sigui a través d'una fórmula de comèdia burgesa que potencia l'humor caricaturesc en l'anàlisi de la realitat, sigui a través del llenguatge nu i directament polític de *La fam*, que és la màxima realització d'aquesta via dramàtica de l'autor. A més, l'esmentat arrelament històric, en un i altre cas, es concreta en un protagonista desencantat del medi i que es converteix en el subjecte que recull l'esperit de canvi històric en un sentit progressista o clarament revolucionari. Per tant, es tracta, en conjunt, d'una lectura fonamentalment política que veurà en les peces «esquemàtiques» i «asèptiques» les creacions més atractives de la dramàturgia oliveriana, en una anàlisi que és, segurament, la més articulada que ha tingut el teatre d'Oliver, ja que ens permet resseguir tot el procés que ha portat J. Molas a establir el seu criteri.

Per la seva part, Jordi Carbonell reproduïa, en l'interessant dossier que la revista *Serra d'Or* va publicar amb motiu del setantè aniversari de l'escriptor, l'original català revisat d'un article que havia aparegut abans en castellà com un dels textos introductoris de *Bodas de cobre*, traducció castellana de *Ball robat*.¹⁰ La interpretació de J. Carbonell es fonamenta en la definició prèvia dels corrents més destacats de la tradició dramàtica catalana dels anys vint i trenta. Per consegüent, aquest estudiós concep explícitament la producció d'Oliver —sobre-

10. Jordi CARBONELL, «El teatre de Joan Oliver». Dossier «En el setantè aniversari de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 121 (octubre de 1969), p.59-62. (A part del text de J. Carbonell, conté els articles següents: Joan TRIADÚ, «Situació de Joan Oliver», p. 47-49; Joan FUSTER, «Joan Oliver, periodista», p. 50-52; Josep M. CASTELLET, «La narrativa de Joan Oliver», p. 53-54; Joaquim MOLAS, «La poesia de Pere Quart», p. 55-58.) La versió castellana havia estat publicada a Jordi CARBONELL, «El teatro de Joan Oliver», pròleg a Joan OLIVER, *Bodas de cobre*. Traducció de Montserrat Julió. Amb textos de J. Molas i J. Carbonell. Barcelona: Aymà, S.A.E. 1965 (Voz Imagen. Teatro, 7), p. 35-47. Altrament, J. Carbonell completarà la seva interpretació de l'obra dramàtica oliveriana a Jordi CARBONELL, pròleg a Joan OLIVER, *4 comèdies en un acte (Allò que tal vegada s'esdevingué, Cambrera nova, Tercet en re, Vivalda i l'Àfrica tenebrosa)*. Barcelona: Aymà, 1970, p. 5-7 (Quaderns de l'ADB, 23).

tot la de preguerra— en un marc col·lectiu en el qual aconseguix una significació plena, alhora que ajuda decisivament a confirmar-la. Carbonell subratlla el paper de la tradició en l'obra oliveriana i la contribució de l'autor a crear-la, particularment a configurar el corrent que, a partir de l'experiència noucentista i de la fórmula de la comèdia burgesa, accentua els continguts crítics d'un teatre que s'origina en els medis i valors burgesos, però dels quals es distancia.¹¹

Altrament apunta amb encert quin hauria estat el paper ideal d'Oliver com a dramaturg: un autor que estrena regularment en un teatre subvencionat de la Catalunya autònoma. Així doncs, Carbonell considera que a la dramaturgia que intentava Oliver li hauria calgut un suport econòmic que no depengués, només, de l'acolliment del públic i dels guanys de l'empresa hipotètica que el dugués a escena. A causa de l'interès cultural i social de la temptativa, el poder públic hauria hagut d'ajudar al finançament d'aquest tipus de teatre, que ell veu com a decisiu en la consolidació d'un teatre popular.

D'una manera indirecta, J. Carbonell remarca la previsible feblesa —almenys inicial— del públic que se sentiria atret per la fórmula dramàtica d'Oliver, cosa que justificaria, doncs, la subvenció oficial en la perspectiva d'afermar tant la producció de l'autor com de consolidar i ampliar el nombre d'espectadors reals d'aquestes peces. És evident, doncs, que Carbonell entén el teatre inicial d'Oliver com una aportació bàsica a la formació d'un hipotètic teatre català nacional i popular. En aquest sentit, la referència al TNP francès és prou significativa.

Des del punt de vista del contingut, J. Carbonell subratlla el distanciament de l'autor respecte de la classe d'origen a través de l'«actitud crítica negativa» que adopta en les primeres obres, que són vistes com a mostra de teatre document, però amb una participació marginal del dramaturg. Però creiem que

11. J. Carbonell també esmenta, com a representatives d'aquesta orientació, la producció dramàtica de Carme Montoriol, alguna peça de Prudenci Bertrana, com *Els atropellats*, o una comèdia de Nicolau Maria Rubió i Tudurí titulada *Un sospir de llibertat*.

Carbonell fa una aplicació poc precisa de l'expressió «teatre document», i la qüestió de la participació marginal de l'autor resulta confusa —considerem més aclaridor parlar d'esquematisme constructiu i d'actitud distanciada pel que fa a l'acció i als personatges. Per altra part, Carbonell atorga a la crítica que l'autor fa de la pròpia classe una dimensió excessiva. Fins i tot, assegura que fa esforços ostensibles per desvincular-se'n. Nosaltres intentarem demostrar que la crítica oliveriana dels estaments i dels valors burgesos és real, però que la seva actitud és de distanciament tàctic, i que mai no intenta desvincular-se'n, sinó redreçar-los a través d'una reflexió bàsicament ètica.

Ens sembla correcte assenyalar l'actitud crítica positiva com a característica de la dramaturgia oliveriana del període bèl·lic, si és entesa com a voluntat de plantejar els problemes, certament greus, de la construcció d'una nova societat. Però potser fóra més indicat parlar d'un distanciament positiu —en algun moment, potser només expectant— en contraposició al distanciament negatiu que revela el teatre de preguerra. Ara bé, al nostre entendre, ni l'autor pretenia desvincular-se de les capes burgeses anteriors a la contesa, ni reconeixia com a pròpia la classe que va iniciar la revolució del juliol de 1936. Així i tot, reconeixia en aquesta última —en realitat, en els nuclis dirigents— unes possibilitats, no lliures de perills, de provocar una millora substantiva de la vida social.

Quant al teatre de postguerra, Carbonell destaca la recuperació de l'actitud crítica negativa de l'autor, però ara restant al marge dels personatges. En opinió nostra, la idea resulta vaga, perquè en realitat creiem que cal assenyalar una reducció del contingut crític del teatre oliverià respecte de l'estructura social burgesa, alhora que apareix en l'escriptura dramàtica de l'autor una certa nostàlgia, irònica o no, del món i de la classe que el van veure néixer i el van educar. Tanmateix, Carbonell és el primer a destacar el paralelisme entre una peça com *Ball robat* —que considera l'obra màxima del dramaturg— i el teatre de Txèkhov, amb la qual cosa reconeix que una de les vies de la dramaturgia oliveriana de postguerra du a l'aprofundi-

ment psicològic i existencial, i a la meditació essencial sobre l'home.

Resulta desconcertant, doncs, que Carbonell valori tan positivament —tot i les deficiències que hi assenyala— un melo-drama com *Una drecera* o una peça menor com és *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*. Però, en realitat, en aquestes paradoxes hi ha la clau de la seva interpretació. I és que cal considerar que posa en relació —al nostre entendre, erròniament— *Vivalda...* amb *Allò que tal vegada...* pel que aquella té de recuperació —real o suposada— de l'humor considerat satíric d'aquesta peça; és a dir, d'allò que l'estudiós entén que és la qualitat excepcional de la comèdia de preguerra. Per tant, *Allò que tal vegada...* acaba per aparèixer com la realització més completa de la dramaturgia anterior a la Guerra Civil —el període més coherent de la producció dramàtica d'Oliver perquè, malgrat tot, així ho van fer possible les condicions polítiques i socials que vivia el país—, i la peça de referència per a *Vivalda...* En conseqüència, aquesta obra dels seixanta té un valor indubtable de recuperació.

La valoració d'*Una drecera* respon a una altra posició: Carbonell hi veu la possibilitat d'obrir un camí al teatre comercial català digne, perquè en destaca el caràcter realista dels personatges i la qualitat literària del diàleg. Aquesta, doncs, és una eina sòlida de comunicació entre unes figures escèniques enteses com a representatives, immediatament identificables. Per tant, el país —en les difícils circumstàncies polítiques de 1961, l'any de l'estrena de l'obra— es projecta en una llengua dramàtica excellent, que esdevé, al capdavant, afirmació d'un teatre, d'una cultura i d'una nació.

Si J. Carbonell incidia en la ubicació de la literatura escènica d'Oliver dins de la tradició dramàtica nacional, Feliu Formosa remarca la relació que pot establir-se entre l'autor de *Ball robat* i diversos escriptors estrangers, adscrits a una forma o altra d'avantguardisme, nascuts entre 1895 i 1905.¹² Formosa

12. De Joan Oliver a Pere Quart. Barcelona: Edicions 62, 1969 (L'Escorpi, 13).

empra la comparació per posar en evidència la limitació que la tradició dramàtica catalana va imposar a Oliver: la disfunció creativa entre l'avantguardisme de *Les decapitacions* i l'adscripció a les fórmules de la comèdia burgesa del teatre de preguerra. En conseqüència, no es produeix la unitat significativa entre poesia i literatura dramàtica que assenyalaven J. Molas i J. Carbonell.

Oliver, doncs, no pot ser el renovador que, per disposició, podria haver estat, ja que ha de contribuir a reforçar unes estructures expressives encara no prou sòlides. Formosa atribueix implícitament al sentit de responsabilitat cultural de l'autor l'opció que pren en l'àmbit del teatre, la qual cosa explicaria que mai no escrivís per a l'escena sense considerar les possibilitats d'estrena immediata. Com que aquestes possibilitats, sobretot durant un llarguíssim període —la postguerra—, han estat molt limitades pel que fa a la capacitat d'acceptació de propostes mínimament renovadores, el teatre oliverià se n'ha ressentit profundament, encara que Formosa no accepta que el dramaturg hagi esdevingut un autor «frustrat per les circumstàncies».¹³

És indubtable que les circumstàncies no van ajudar gens la

Conté els articles següents: Baltasar PORCEL, «Retrat, amb farciment», p. 11-15; Francesc VALLVERDÚ, «La llengua», p. 16-26; Lluís IZQUIERDO, «Una obra oberta», p. 27-38; Josep M. CASTELLET, «La poesia», p. 39-58; Felíu FORMOSA, «El teatre», p. 59-72, i Joaquim MOLAS, «La prosa narrativa», p. 73-80. Inclou, també, una bibliografia de l'autor, elaborada per Joaquim Horta (p. 81-92). El pròleg és de Josep Ferrater-Mora (p. 5-8). La distribució del llibre va coincidir amb la concessió a Oliver del Premi d'Honor de les Lletres Catalanes en la seva segona convocatòria —1970—, per la qual cosa el volum, tot i que s'hi indica el desembre de 1969 com a data de l'edició, s'acompanya d'una sobrecoberta en què es fa constar el guardó que li havia estat atorgat. D'altra banda, F. Formosa tornarà a referir-se a l'obra dramàtica d'Oliver breument, però amb unes línies molt aclaridores, a Felíu FORMOSA, *El present vulnerable (Diaris I, 1973-1978)*. Barcelona: Editorial Laia, 1979 (Les Eines, 52), p. 108.

13. Vegeu, entre altres: J. M. ESPINÀS, «Entre Joan Oliver y Pere Quart». *Destino*, núm. 1.348 (8.6.1963), p. 43; Agustí PONS, «Joan Oliver: —Sóc un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies». *Avui* (29.11.1979), p. 7.

labor teatral d'Oliver, però també ho és que la manera amb què hi va fer front no era l'única possible, tal com ja va assenyalar Josep M. Benet i Jornet.¹⁴ I és que, al nostre entendre, Oliver converteix la qüestió de les possibilitats circumstancials de representació en un problema tan bàsic en el seu teatre que n'esdevé central i, de vegades, en el fons, exclusiu. Perquè en això també hi intervé l'opció personal a través d'un plantejament més o menys ambiciós de l'obra a realitzar. En conseqüència, els determinants socials —i les interpretacions sociològiques— no esgoten la realitat del sentit i el valor global de la literatura dramàtica oliveriana, sinó que l'actitud creativa personal de l'autor hi és indefugible.

Altrament, Formosa considera el realisme satíric i la capacitat de crear una llengua teatral veritablement antiretòrica com les dues grans qualitats de les peces de preguerra de l'autor. Però, implícitament, l'articulista concep aquest període com una realitat a superar pel teatre de guerra, el qual havia d'obrir una perspectiva totalment nova en la producció d'Oliver. La pretesa superació es produeix amb *La fam*, que, en algun aspecte, s'avança a experiències de teatres europeus més sòlids que el català, però que també presenta insuficiències. Formosa, doncs, creu que, teatralment, *La fam* no és l'obra més decisiva d'Oliver, a diferència del que afirmava J. Molas.¹⁵

Paradoxalment, trobarem la peça més notable de la dramaturgia oliveriana en plena postguerra, en un període llarg i dispers en què l'autor sembla que intenta camins diversos, però sense gaire continuïtat ni convicció. I així, *Ball robat* apareix com l'obra més densa i més ben resolta del teatre d'Oliver. I Formosa és, sens dubte, qui en suggereix més clarament la complexitat.

Tanmateix, la paradoxa a què hem fet referència és més

14. Josep Maria BENET I JORNET, «Joan OLIVER: *Obres completes*, volum II: *Teatre original*. Pròleg de Xavier FÀBREGAS. Barcelona: Edicions Proa, 1977. 775 p.» *Els Marges*, 11 (1977), p. 128. Recollit a Josep Maria BENET I JORNET, «Sobre Joan Oliver». Josep Maria BENET I JORNET, *La malícia del text*. Barcelona: Curial, 1992, p. 177-184 (Biblioteca «Els Marges», 3).

15. J. MOLAS, *La literatura de postguerra*, p. 43.

aparent que real i solament es produeix si observem el període de postguerra del teatre oliverià com una etapa globalment indistinta. Això, però, fóra erroni, ja que els anys en què l'autor col·labora amb l'Agrupació Dramàtica de Barcelona tenen un caràcter i una significació propis en la seva trajectòria: és l'etapa en què fa les versions de Txèkhov —una literatura dramàtica que influirà la seva labor creativa— i de Shaw i en què redacta *Ball robot*. Per tant, Oliver es troba en un ambient burgès i il·lustrat que li ofereix unes possibilitats expressives que, almenys en part, sabrà aprofitar. I ho farà, especialment, amb una comèdia burgesa perfectament construïda que no destaca pels valors crítics, inconformistes, sinó per la seva mateixa realització i per un pensament existencial que en transcendeix la forma.

Diferentment del que fan els estudiosos anteriorment analitzats, X. Fàbregas aplica al teatre oliverià un esquema interpretatiu que l'estructura en quatre períodes.¹⁶ L'última d'aquestes etapes abraça des dels inicis dels anys seixanta fins a la mort de l'autor, i si és útil, ho és per via negativa: l'activitat d'Oliver com a autor dramàtic és gairebé només circumstancial, perquè la seva renúncia a la redacció d'obres autònomes i d'una certa envergadura s'hi fa evident. Però Fàbregas, al nostre entendre, la sobrevalora en el pròleg de *Teatre original*.

Per consegüent, considerem que Fàbregas aplica un paralelisme forçat, insatisfactori, entre la literatura dramàtica de preguerra i la del darrer període creatiu d'Oliver. I és que, si ja considerem exagerades la interpretació de la postura crítica de l'autor i la valoració dels seus resultats teatrals, encara trobem que ho són més les que fa de peces de l'última època del dramaturg, com *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*. Així doncs, Fàbregas

16. Xavier FÀBREGAS, pròleg a *TO*. Barcelona: Proa, 1977, p. 7-26.

X. Fàbregas també va estudiar el teatre oliverià a *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978, p. 263. (Catalunya Teatral. Estudis, 1). Vegeu també Xavier FÀBREGAS, «El teatre de Joan Oliver». *Avui* (29.9.1979), p. 6. Abans, ja havia dedicat unes pàgines a l'anàlisi de *La fam* a Xavier FÀBREGAS, *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 265-268 (Llibres a l'Abast, 74).

privilegia el teatre «inconformista» i «divertit» que, al seu entendre, recull primerament un esperit rebel davant la realitat burgesa dominant —*Allò que tal vegada s'esdevingué*— o, després, en recupera el significat, l'actualitza i el potencia a través del «teatre independent» dels seixanta i els setanta, amb *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*.

El sentit de continuïtat en la rebel·lia orienta la crítica global del prologuista, que no fa atenció a una realitat que veiem en les últimes creacions dramàtiques —tan menors— d'Oliver: són el fruit d'un projecte teatral totalment exhaurit, i en això precisament *Vivalda...* és paradigmàtica, com veurem. Fàbregas, doncs, atorga a la «gosadia verbal» un paper destacadíssim en la valoració del teatre oliverià, tal com posa en evidència en assenyalar que entre les virtuts de *Ball robot* no hi figura aquesta.

Respecte a *La fam*, al nostre entendre, desenfoca no la interpretació dels valors formals i temàtics que presenta —consecucions i insuficiències—, sinó la realitat ideològica des de la qual Oliver l'escriu. Perquè l'autor sap molt bé que el proletariat no és la seva classe, ni el sent com a tal: *La fam* és una aproximació analítica a un problema ideològic derivat del procés revolucionari; un procés al qual el dramaturg reconeix la capacitat de renovació profunda de la vida social; però que no fa que ell, com a individu, es projecti emotivament en la classe que l'impulsa, la qual cosa no vol dir que no hi col·labori intel·lectualment i humanament. Malgrat tot, *La fam* no ens proporciona els elements necessaris per parlar d'una identificació de classe. De fet, el mateix Fàbregas reconeix que les condicions creades per l'esclat bèl·lic i la revolució de 1936 sobrepassen les aspiracions reals i profundes del teatre oliverià: l'autor hi respon adaptant la creació dramàtica a les noves circumstàncies i analitzant-ne un problema rellevant des d'una col·laboració distanciada i, alhora, positiva.

Tenint en compte els antecedents que acabem d'estudiar, en el nostre treball partim de la necessitat de replantejament del significat i del valor de conjunt del teatre oliverià. Perquè

estem convençuts que les circumstàncies tan adverses en què es desenvolupà la vida col·lectiva del país sota el franquisme van propiciar una sobrevaloració d'una gran part de la literatura dramàtica d'Oliver, mentre que una altra part en resultava infravalorada.

Per a la convenient requalificació del teatre oliverià, considerem molt interessant l'article de Josep Maria Benet i Jornet esmentat abans, aparegut poc després de la publicació del volum de les obres completes d'Oliver dedicat al teatre propi.¹⁷ L'articulista hi feia un recorregut per tota la dramaturgia oliveriana, i hi remarcava la influència limitadora que hi havien exercit les circumstàncies de l'escena catalana anterior a la Guerra Civil i, sobretot, posterior. Però també el nombre més aviat reduït d'obres teatrals de l'autor —sobretot si es consideren, només, les peces dotades d'una certa ambició— i la incidència negativa que la seva subjecció a les necessitats d'un públic que, sovint, no havia passat de ser hipotètic, havien limitat les possibilitats renovadores i, en definitiva, la solidesa última de la seva producció escènica.

Per tant, J. M. Benet valorava en l'article les circumstàncies externes a l'autor, però també les internes; és a dir, la manera en què Oliver s'havia encarat amb l'entorn a l'hora d'escriure teatre. Perquè Benet recalca una obvietat que, de vegades, semblava que tothom havia oblidat: les respostes que els autors dramàtics catalans havien donat a la impossibilitat o a l'extrema dificultat d'arribar al públic van ser diverses, i per consegüent, la que hi va donar Oliver no era l'única possible. Potser totes, possibilistes —com la d'Oliver— o no —com la d'Espriu, Brossa o Pedroló—, eren necessàries, però el resultat de l'actitud oliveriana sobre l'obra pròpia era clar: n'havia rebaixat la solidesa i l'abast, i en canvi no havia proporcionat a l'autor regularitat en l'estrena, projecció professional i acceptació social.

La nostra lectura intentarà, a partir d'aquestes últimes in-

17. J. M. BENET, «Joan Oliver: *Obres completes...*». *Els Marges*, 11 (1977), p. 126-129.

dicacions sobre el teatre d'Oliver, resseguir-ne els orígens i la trajectòria a través de dues fases creatives diferents —la de preguerra i la de postguerra—, de les quals són subsidiàries dues situacions de resultats dramàtics limitats —la de guerra, per la brevetat; la final, pel caràcter de renúncia. En la primera, Oliver sotmet a anàlisi les formes familiars de la vida burgesa fins a projectar-les en la realitat política: en dóna una visió crítica, però no rupturista, ni formalment ni temàticament. La seva actitud pot resultar innovadora en l'àmbit del teatre català dels anys trenta, però no supera, per exemple, la causticitat de diversos autors «intelligents» del teatre francès de *boulevard* i, en alguns casos, en aquest aspecte queda per sota. El valor principal d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, la millor peça d'aquesta primera fase, no s'ha de buscar en la força distanciadora i crítica —que realment té—, sinó en l'habilitat combinatòria d'humor i reflexió que presenta.

La fam és l'única obra que Oliver acaba en la situació determinada per la guerra i la revolució: el text és un intent ambiciós de renovació temàtica profunda del teatre català en sintonia amb les noves circumstàncies. Però sense negar les consecucions parcials de la peça i el seu gran valor històric, el conjunt dramàtic no resulta del tot reeixit, perquè l'autor no domina prou bé el llenguatge escollit, ja que ni la seva formació ni el seu gust veritable s'hi corresponen.

Probablement, la continuïtat de la temptativa hauria estat decisiva tant en l'obtenció de peces globalment més reeixides com en la modificació dels interessos teatrals profunds d'Oliver. Per altra part, *El comte Arnau*, un poema dramàtic incomplet, apunta cap a una reorientació de la literatura dramàtica oliveriana que té molt poc a veure amb el camí iniciat amb *La fam*.

La postguerra comporta la dispersió del treball de creació dramàtica d'Oliver, que es distancia de les posicions crítiques respecte a les estructures burgeses, que són substituïdes, de vegades, per una certa nostàlgia del món burgès en què l'autor va formar-se i per un amable i circumstancial conservadorisme ideològic en diverses realitzacions menors. La seva vinculació a

l'Agrupació Dramàtica de Barcelona com a traductor i autor li permet, tanmateix, donar la part més sòlida del conjunt de la seva obra: *Primera representació*, la versió de *Pigmalió*, de George B. Shaw, i sobretot *Ball robat*, una comèdia burgesa perfecta, transcendida no per la via de la crítica a les estructures socials de què la peça és representativa sinó mitjançant una reflexió existencial que sobrepassa els límits de la forma dramàtica que la conté.

Però el fracàs de les temptatives d'introduir regularment la producció pròpia en el circuit professional —temptatives que el duen a cometre errors com la redacció d'*Una drecera*—, empenyen Oliver a la renúncia definitiva a una obra dramàtica coherent i de volada. I així, des de finals dels anys cinquanta, ja només escriu peces breus i completament circumstancials, d'un relleu teatral molt escàs. *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa* es converteix en el text paradigmàtic d'aquesta etapa d'esgotament de possibilitats: sota l'aparença de l'humor i la ironia, la peça revela l'amargor d'un autor pregonament insatisfet amb el resultat de conjunt de l'obra dramàtica pròpia i conscient d'haver estat depassat per l'evolució del teatre contemporani.

En definitiva, l'obra teatral d'Oliver se'ns mostra marcada i limitada per les circumstàncies col·lectives, però també per la manera personal de respondre-hi, per les vacil·lacions en els diversos camins empresos, per la manca de continuïtat i per la renúncia, massa sovintejada, a l'ambició creativa. El respecte al mateix autor i a la seva obra no ens permet de manifestar una altra opinió, ni de valorar d'una altra manera cadascuna de les peces: només així podrem contribuir al coneixement i a l'avaluació de la producció teatral oliveriana, els assoliments de la qual —indubtables— no han de ser confosos amb els errors o amb les insuficiències.

I

ELS FONAMENTS D'UN DRAMATURG

JOAN OLIVER I EL CONCEPTE DE TEATRE

ENTRE LA PIÈCE BIEN FAITE I LA PARÒDIA

L'obra dramàtica de Joan Oliver, com a producció orientada per les formes del teatre de *boulevard*, té en la denominada *pièce bien faite* un punt de referència indubtable. I això tant perquè algunes de les comèdies oliverianes —especialment, *Ball robat* i *Cataclisme*, però també *Cambrera nova* pot representar-ne una temptativa— s'adeqüen a aquest tipus de construcció teatral, com perquè la *pièce bien faite* és la formalització més prestigiosa, i per tant el model superior, del conjunt de la dramaturgia de *boulevard*.

La primera exigència de la *pièce bien faite* és un desenvolupament progressiu i rigorós de l'acció, del qual l'enjòlit és un auxiliar indispensable. La trajectòria de l'acció presenta sinuositats i, generalment, un seguit de quid pro quo i de cops de teatre amb l'objectiu de mantenir l'atenció de l'espectador a través de la manipulació del miratge naturalista, tal com demostren, per exemple, les millors peces de Georges Feydeau.

Com afirma Michel Corvin, la *pièce bien faite* és una forma dramàtica establerta per un criteri més sociològic que no pas teatral.¹ Però al mateix temps, construïda amb procediments d'estricta racionalitat, de progressivitat —un conflicte lineal que és empès per un moviment accelerat o lent, però perfecta-

1. Michel CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. París: Bordas, 1991, p. 119.

ment perceptible i que porta els personatges cap a una fi inevitable, sovint amb una mecànica pròxima a la de la tragèdia— i de claredat —els personatges són, generalment, arquetipus inconfusibles.²

Per tant, l'articulació de la matèria dramàtica es fa recorrent a unes normes molt precises. I així, veiem com l'exposició prepara amb discreció el desenvolupament de l'obra i la conclusió. Per altra part, en cada acte hi ha un ascens de l'acció marcada pel corresponent punt culminant. I cal que la trama es resolgui en una escena central en què els fils diversos de l'acció conflueixin per tal de revelar el sentit de l'obra. És freqüent que en aquesta escena l'autor, mitjançant el *raisonneur*, faci les reflexions més profundes que la trama demana o que se'n deriven, i que són utilitzades per concretar una veritat genèrica.³

Un gènere amb una estructura i uns procediments tan definits com la *pièce bien faite* limita necessàriament allò que, modernament, entenem per originalitat en els autors que s'hi acullen. Per tant, el dramaturg que recorre a aquest gènere cal que parteixi de la idea clàssica que, en la composició, ha d'aspirar a introduir-hi variacions, però no alteracions estructurals que en comportin la dissolució com a expressió genèrica. Perquè, en definitiva, és obvi que optar per un gènere és apostar per una restricció —més o menys estricta, segons la precisió de les pautes que el fixen—, a canvi d'una seguretat bàsica en l'organització de la matèria creativa.

És lògic que la qüestió de l'originalitat ens dugui a una altra de fronterera —amb una frontera imprecisa i canviant— com és la del plagi. Contemporàniament, el plagi ha estat considerat com una de les màximes expressions de la deshonestat intel·lectual, perquè, realment, la seva concepció s'ha reduït

2. M. CORVIN, *Dictionnaire...*, p. 119; Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología)*. Traducció de Fernando de Toro. 1ª edició castellana. Barcelona: Paidós Ibérica, 1984, p. 365-366; Michel CORVIN, *Le théâtre de boulevard*. París: Presses Universitaires de France, 1989, p. 7-15 i 41-48, principalment (Que sais-je?, 2.142).

3. P. PAVIS. *Diccionario...*, p. 365-366.

a l'anomenat, per Michel Schneider, plagi pervers.⁴ Però és evident que el concepte de plagi és molt més ampli, i que fins i tot l'esmentat plagi pervers no tindria, en altres moments de la història cultural, la mateixa consideració que ara. Ni la mateixa denominació...—

Per altra part, les diverses modalitats de plagi no són excloents, en combinacions de dues o de tres, en una obra concreta.⁵ I això permet que l'escriptor no esdevingui, a parer de M. Schneider, ni un imitador ni un creador, sinó més aviat un transmutador.⁶

L'enfocament es correspon amb la idea de la pràctica literària expressada per Oliver i traduïda en la seva obra teatral d'una manera clara: «[...] els crítics s'han inventat això de la creativitat. Falòrnies. L'escriptor pot modificar, retocar, desfigurar, però no pot inventar.»⁷ Per tant, les *pièces bien faites* de l'autor i, en general, tot el teatre d'Oliver, com hem vist, s'empara en diverses tradicions perfectament definides i recorre, quan ho considera convenient, al manlleu ideològic i argumental que, en els casos més reeixits, aconseguirà transformar segons la pròpia sensibilitat i projectar en una obra convincent.

Oliver converteix el plagi —una forma o altra del plagi, al qual no donem aquí un significat pejoratiu— en un element constitutiu de la producció pròpia i no pas en circumstancial. En fa, doncs, un ús conscient que va, objectivament, del plagi

4. Michel SCHNEIDER, *Voleurs de mots*. Paris: Éditions Gallimard, 1985, p. 55. (CNR. Connaissance de l'Inconscient, 56). L'autor hi presenta (p. 54-56) una tipologia del plagi: plagi burlesc, lúdic, de modèstia, pervers, condescendent, ornamental, humorístic, impostor i absolut.

5. Es tracta d'un aspecte que M. Schneider no té prou en compte en el seu estudi.

6. Sobre el plagi, vegeu també, Gérard GENETTE, *Palimpsestes (La literatura en segundo grado)*. Traducció de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, p. 9-11. (Persiles. Serie Teoría y Crítica Literaria, 195). L'autor hi presenta el plagi, juntament amb la citació i l'allusió com una de les formes de la intertextualitat, que, al seu torn, és un dels cinc tipus de relacions textuales.

7. A. PONS, «Joan Oliver: —Sóc un autor dramàtic ...», *Avui* (29.11.1979), p. 7.

argumental de Benavente en un melodrama com *Una drecera* al plagi ideològic de Txèkhov en *Ball robat* passant per un altre manlleu argumental, d'Anouilh en aquest cas, en *Primera representació*. I encara hauríem de parlar de les coincidències —el concepte té uns límits, certament, imprecisos— amb G. B. Shaw i J. Supervielle —en *Allò que tal vegada s'esdevingué*—, potser amb Jules Romains —a *La fam...*⁸

De fet, la paròdia també és un plagi; una de les formes elaborades de plagi, que, a més, ateny un sentit ple quan fa evident el text o gènere que plagia. La paròdia és, per tant, una forma irònica de plagi mitjançant recursos còmics que converteixen la referència en objecte de burla.

Perquè pugui produir-se la paròdia cal que hi hagi un text parodiant i un text parodiat relacionats i, alhora, distanciat a través de la ironia. Al capdavant, la paròdia és, en part, un acte d'homenatge lliure del text parodiant respecte al parodiat, i es basa en una inversió de tots els signes de la creació original —de la qual és, també, una citació completa i una lectura: generalment, la paròdia substitueix la noblesa per la vulgaritat, el respecte per la irreverència i la correcció per la mofa. Tanmateix, el que no ha de permetre l'autor parodiant és que el receptor oblidí el text parodiat, perquè si això ocorre desapareix el poder de la paròdia com a tal. Així, doncs, la paròdia és, per damunt de tot, un metadiscurs crític en relació amb l'obra original.⁹

Un home amb el sentit dramàtic d'Oliver no podia deixar

8. Sobre l'originalitat, des d'una perspectiva psicoanalítica, vegeu M. SCHNEIDER, *Voleurs...*, p. 103-113.

9. Sobre la paròdia, vegeu també: David VICTOROFF, *Le rire et le risible*. París: Presses Universitaires de France, 1953; Claude MAURON, *Psychocritique du genre comique*. París: Corti, 1964; Bernard DORT, «Les avatars de la parodie». *Travail Théâtral*, núm. 6 (gener-març 1972); G. GENETTE, *op. cit.*, esp. p. 32-39 i 177-179; Wayne C. BOOTH, *The Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974; Simon BRETT, *The Faber Book of Parodies*. Londres: Faber and Faber, 1984; Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. Londres: Methuen, 1985.

d'aprofitar, d'una manera o altra, un gènere tan imbricat en la teatralitat com és la paròdia. I hi recorre explícitament en *Quasi un paradís* i *La barca d'Amílcar*, dues gatades —un substantiu que ens remet a l'obra paròdica de Serafí Pitarra— escrites en la postguerra. Però també en *Allò que tal vegada s'esdevingué* i en *Noè al port d'Hamburg*, que tenen un vessant de paròdia de les narracions bíbliques. I encara en les comèdies de preguerra, en les quals parodia, amb més o menys intensitat —rebaixant-ne les dimensions humanes i socials—, els personatges i les històries de la gran comèdia burgesa.¹⁰ I igualment parodia, en part, els arguments sentimentals de l'òpera en la comèdia musical *El roig i el blau*. Finalment, parodiarà diverses dramaturgies del teatre contemporani en *Vivalda* i *l'Àfrica tenebrosa*.

Per altra part, la paròdia no exigeix oferir, tal com imposa la sàtira, un veritable sistema de contravalors. I per tant, deixa més lliure el dramaturg perquè pugui esbossar, parcialment i indirectament, una resposta als valors parodiats. La realitat oberta —i, de vegades, indefinida— que proposa la paròdia havia de tenir un atractiu —sobretot en les formes més elaborades— per a un escriptor com Oliver que, en definitiva, fa d'una bona part del seu teatre un instrument d'exploració ètica. I exploració significa tempteig, intent, i no pas solució o resultat.

Però a més, la paròdia, com a construcció dramàtica, havia de ser atractiva per a Oliver com a recurs per tal d'establir una relació de complicitat amb el públic. Ho veiem, per exemple, en considerar la posició que adopta davant l'espectador en escriure el teatre de preguerra: Oliver cerca un públic il·lustrat, crític amb els valors transmesos per la comèdia burgesa, però que, així i tot, en comparteix, sense rigideses, les formes —la qual cosa implica que l'autor pugui experimentar-hi amb moderació— i l'esperit de fons.

Aquest públic, en enfrontar-se —almenys, hipotèticament—

10. *Cambrera nova* i *El 30 d'abril* són dues peces paròdiques, com veurem, respecte de *Leonor o el problema domèstic* i *Vacances reials*, respectivament, de Carles Soldevila.

a una comèdia paròdica d'Oliver —de vegades, elaboradament paròdica— reconeix el model de referència —és a dir, la comèdia burgesa arquetípica— i, alhora, es reconeix en l'actitud que porta l'autor del text parodiant a escriure'l. Oliver, per la seva banda, reconeix per a l'espectador la peça o el gènere parodiat i es reconeix, també, en l'actitud crítica que comparteix amb aquest espectador. Tanmateix, abans de 1936, l'autor només hi té contacte a través de les representacions de *Cataclisme*.

Per consegüent, podem concloure que la paròdia dramàtica era útil per a la labor de captació d'un tipus d'espectador que Oliver es proposava dur a terme amb la seva producció teatral. I ja veurem com la preocupació per les possibilitats de recepció de la dramaturgia pròpia va ser determinant en la configuració d'aquesta, tant en els errors com en els encerts.¹¹

UNA VISIÓ PERMANENTMENT CRÍTICA DEL TEATRE CATALÀ

És obvi que el conjunt de l'obra teatral d'Oliver té un paper important en la trajectòria literària de l'escriptor. Però en definitiva, i tot i els esforços de l'autor, aquest paper no ha pogut deixar de ser secundari. Abans de la Guerra Civil, perquè Oliver era, encara, un dramaturg incipient. Per altra part, diversos crítics —Feliu Formosa, Xavier Fàbregas, Josep Maria Benet i Jornet— ja han assenyalat que les propostes teatrals de l'Oliver anterior al conflicte no eren equivalents, pel que fa a la capacitat renovadora, a les poètiques. Quant a la literatura dramàtica, doncs, l'autor optava clarament pel possibilisme.

11. Sobre el teatre de *boulevard*, vegeu, entre altres: Pierre BRISSON, *Le théâtre des années folles*. Ginebra: Éditions du Milieu du Monde, 1943; Georges PILLEMENT, *Anthologie du théâtre français contemporain. Le théâtre de boulevard*. París: Béliet, 1946; Gilbert SIGAUX, *Un siècle d'humour théâtral et d'histoires du théâtre*. Textes choisis et présentés par... París: Daumier, 1964; Michel CORVIN, *Le théâtre de boulevard*. París: Presses Universitaires de France, 1989 (Que sais-je?, 2.442).

En conseqüència, el teatre oliverià havia de ser vist com a supeditat a l'obra poètica, tant per ambició absoluta com per repercussió —almenys, entre els grups culturals dirigents.

L'escriptor era conscient que les seves possibilitats com a dramaturg amb projecció pública anaven del tot lligades al desenllaç de la guerra, i durant la contesa tenia, sens dubte, una idea clara del seu objectiu. Així, molts anys més tard, dirà a Pere Calders: «Quant al teatre [...], estic segur que jo hauria esdevingut un dramaturg més que no pas un poeta, si haguéssim guanyat la guerra i el país hagués pogut evolucionar normalment. Tenia aleshores i tinc encara una gran passió pel teatre. Jo hauria volgut ser director i autor de teatre de la Generalitat, tal com ho tenia parlat amb el conseller Pi i Sunyer. No pas per a programar només les meves possibles obres, sinó per a poder ser com Molière, modèstia a part, el qual podia veure les seves obres ben representades.»¹² La Guerra Civil i les seves conseqüències van determinar, però, que l'obra poètica de l'escriptor ocupés de ple el primer pla de la seva activitat literària i de la projecció pública que se'n va derivar. Però és indubtable que el teatre va tenir sempre un lloc molt important en la reflexió d'Oliver com a escriptor.

L'autor de *Ball robat* optava per una visió essencialment literària del teatre: «Entre nosaltres tothom ha oblidat, des d'un començament, que el teatre és sobretot literatura.»¹³ «El nucli essencial d'aquest art és la paraula i les idees que la paraula expressa en funció dels pensaments, dels sentiments i les sensacions i les emocions que la paraula desperta en els espectadors. El teatre és una representació de la vida dels homes a través de les paraules dels actors; res més que

12. Joan Oliver/Pere Calders. Conversa transcrita per Xavier Febrés. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Editorial Laia, 1984, p. 35. (Diàlegs a Barcelona, 2). L'autor va manifestar-se en un sentit idèntic a: Jaume CALDENTY, «Joan Oliver: Tot és relatiu, provisional i aproximat». *Tele/eXprés* (10.9.1975), p. 15; Montserrat ROIG, «Pere Quart». *Personatges*. Barcelona: Pòrtic, 1978, p. 89.

13. Joan Oliver, «Quatre paraules». Pròleg a Joan OLIVER, *Pigmalió*. Adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw. Barcelona: Editorial Nereida, 1957, p. 8.

això.»¹⁴ «Per a mi el teatre és paraula. Tota la luminotècnia i l'acció, allò que en diuen l'espai escènic [...], tot això, hi sobra. Per tant, el teatre és, per damunt de tot, literatura.»¹⁵

Per a Oliver, la literatura dramàtica ha de ser una imitació artística de la vida de l'home, una reelaboració estètica de l'experiència humana, destinada, bàsicament, a entretenir l'espectador, i, per tant, ha de recórrer a l'amenitat.¹⁶ La qual cosa no vol dir que hagi de ser vàcua, sinó que no ha de pretendre, per damunt de tot, moralitzar d'una manera o altra.¹⁷ Veiem, doncs, com, teòricament almenys, l'autor s'aparta clarament de la concepció del teatre com a instrument ideològic, i aposta per una literatura dramàtica antisentimental i antiretòrica.¹⁸ Si de cas, per a Oliver la literatura dramàtica ha de ser ideològica indirectament, per escriure. Així i tot, de vegades abandonarà aquest plantejament, i escriurà peces en què el combat intel·lectual ocupa el primer pla. O hi té un pes molt important, encara que sigui enfocat amb humor.¹⁹

14. STT, p. 1.

15. Feliu FORMOSA, «Joan Oliver o el realisme». *Estudis Escènics*, núm. 22 (març de 1983), p. 7.

16. «Demasiado a menudo olvidamos que la obra de teatro, y la literatura en general —originariamente y en definitiva— no son sino objetos destinados a entretener, a conmover sin riesgo el espíritu de los hombres.» Vegeu la nota del programa de mà de l'estrena de *Primera representació*. Reproduït parcialment a Joan OLIVER, *Bodas de cobre*. Traducció de Montserrat Julió. Amb textos de J. Molas i J. Carbonell. Barcelona: Aymà, 1965, p. 49. (Voz Imagen. Teatro, 7). Vegeu també JONÁS [pseudònim de Joan Oliver], «Goldoni». *Destino*, núm. 963 (21.1.1956), p. 5.

17. «[...] Abundan los autores con infulas de moralistas. ¿Qué títulos poseen para evangelizar? Mi amigo, el cínico, me citaba no ha mucho unas palabras de cierto escritor escéptico: "Voy a misa de dos a ver comedia, y por la noche asisto al teatro para edificarme con sermones".» JONÁS, «Candilejas agónicas». *Destino*, núm. 931 (11.6.1955), p. 31.

18. Tanta tesis, tanta patología, tanta patología, tanta "niebla nórdica", tanta extravagancia, tanta procacidad y tanto trascendentalismo se han ido acumulando en la escena, desde los días de Goldoni!» Vegeu JONÁS, «Goldoni». *Destino*, 963 (21.1.1956), p. 5.

19. És el cas de *La fam i d'Allò que tal vegada s'esdevingué* —i en menor mesura, d'*El 30 d'abril*—, respectivament.

Altrament, des d'un punt de vista col·lectiu, el teatre té una missió a complir: «El teatre no és un joc, ni un aparador de vanitats, ni un tapabruts [...] El teatre és una institució social.»²⁰ Així, doncs, la importància general del teatre és clara i, sens dubte, l'art dramàtic es constitueix en una força definidora i vertebradora de les aspiracions, parcials o generals, del conjunt de la societat.²¹

Quin és el model de llengua literària adequat a l'expressió dramàtica? Segons Oliver, el llenguatge ha de ser correcte i eficaç,²² al servei d'una base argumental realista i d'un contingut temàtic que interpelli l'espectador.²³ Per tant, un teatre sòlid ha d'assegurar tant la dignitat literària de les creacions que arriben als escenaris com el bon funcionament de cadascun dels elements que conflueixen en la representació dramàtica i dels canals de comunicació amb el públic.²⁴

La realitat catalana, sovint difícil a partir del segle XVI, ha determinat que la tradició de literatura dramàtica del país sigui feble. Però no menyspreable —com de vegades, algunes afirmacions massa categòriques del mateix Oliver fan creure: hi ha hagut, fins ara, aportacions estimables que cal valorar adequadament. És aquesta la realitat de la qual hem de partir, alhora que reforcem les bases de la nostra tradició amb bones traduccions d'autors clàssics i moderns estrangers.²⁵

20. JOAN OLIVER, «Primera representació». *Tres comèdies (Primera representació, Ball robat, Una drecera)*. Barcelona: Selecta, 1960, p. 57; dins *TO*, p. 322. Oliver posa en boca de l'Autor —«el senyor Borrell»— que apareix en la comèdia les seves opinions sobre el teatre i el món que l'envolta.

21. J. OLIVER, pròleg a *Pigmalió*, p. 8. Vegeu també *STT*, p. 1; F. FORMOSA, «Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 7.

22. F. FORMOSA, «Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 9.

23. M. ROIG, «Pere Quart», *Personatges*, p. 90.

24. JONÁS, «Actor, cómico, comediante, histrión». *Destino*, núm. 1.007 (24.11.1956), p. 27.

25. Han estat considerades definitòries, en aquesta qüestió, unes paraules contundents de l'autor: «I avui podem dir —exagerant una mica la nota perquè tothom se n'adoni— que el teatre català és un magnífic solar: runa, pedregam, no poques barraques i algun quiosc de guix, d'estil vagament balcànic. Caldria ara procedir a netejar el terreny, a aplanar-lo, a preparar l'excavació dels fonaments.» (J. OLIVER, pròleg a *Pigmalió*, p. 8.); «Hi ha una

Cal tendir, d'altra banda, a facilitar l'aparició de nous autors, sobretot incitant a escriure per a l'escena aquells escriptors que ja han demostrat la seva vàlua en la narrativa, la poesia, el periodisme...²⁶ Fins a la fi de la vida, Oliver va creure que l'àmbit dels autors era el més fràgil, encara, del teatre català contemporani.

Pel que fa als actors —la labor dels quals concebia a la manera naturalista—, reconeixia que el país havia donat grans figures, d'una extraordinària capacitat personal de comunicació amb el públic, però mancades d'una cultura fonamentada i d'una rigorosa preparació artística i tècnica. En aquest sentit,

cosa pitjor que no tenir tradició: és tenir-la dolenta.» (B. PORCEL, «Joan Oliver, decapitador verbal». *Serra d'Or*, núm. 2 [febrer de 1966], p. 76). Però ell mateix les va matisar tot seguit: «Amb tot», afegia a les declaracions a Baltasar Porcel, «Guimerà i Rusiñol haurien pogut ésser dos punts de partida. Pous i Pagès i Puig i Ferreter van elevar el to. Soldevila va promoure uns modes burgesos a la francesa. Sagarra va alimentar l'escena durant dècades senceres [...]. En Pedrolo és interessant, i tinc confiança en tu, Porcel, i en d'altres.» En el pròleg a *Pigmalió* (p. 8) deia també: «Jo proposaria als comediògrafs d'avui i de demà un punt de partida, un exemple solitari, una pedra angular per al futur edifici: *Primera història d'Esther* [...].» També en les fins ara inèdites *Digressions sobre el teatre català modern vist per un pessimista*, que reproduïm en l'apèndix documental pel seu valor de síntesi de la posició d'Oliver respecte del teatre, valorarà positivament, almenys pel que fa a algun aspecte de la seva producció, altres autors, com Juli Vallmitjana, o Josep Maria de Sagarra en els intents renovadors de *La fortuna de Sílvia* i *Galatea*. I les de Joan Brossa, M. Aurèlia Capmany, Baltasar Porcel, Josep M. Benet i Jornet, Jaume Melendres i Alexandre Ballester, a Antoni BARTOMBUS, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial, 1976, p. 32 (La Mata de Jonc, 6). Per consegüent, la seva crítica de la tradició no era tan radical com potser li agradava d'imaginar i, sobretot, de proclamar. Pel que fa a la necessitat de bones traduccions en una tradició teatral feble com la catalana, vegeu J. OLIVER, «Teatre». *Meridià*, núm. 3, p. 1 (28.1.1938). Oliver mantindria una posició molt semblant a aquesta de 1938 fins al final de la seva vida. Vegeu, per exemple: [Carta de Joan Oliver sobre la situació del teatre català professional] *Destino*, núm. 1140, p. 3 (13.6.1959); J. M. ESPINÀS, «Entre Joan Oliver...», *Destino*, núm. 1348, p. 43, i F. FORMOSA, «Joan Oliver...», *Estudis Escènics*, 22, p. 12.

26. J. OLIVER, pròleg a *Pigmalió*, p. 8. Vegeu, també, NPT, p. 6; J. SANSANEDAS, «Amb Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 11, p. 46-47 (novembre de 1962).

doncs, Catalunya no havia reeixit a oferir als actors la formació adequada a través d'una escola prestigiosa, eficaç i de labor continuada.²⁷

Creia que el nivell de l'escena professional catalana era molt baix, especialment sota el franquisme, sobretot a causa de l'escassa formació dels actors, de les limitacions diverses de les sales i de la inexistència de veritables empresaris, dotats alhora de capacitat econòmica i sentit estètic. Oliver va confiar sempre en la figura de l'empresari com a motor principal de l'activitat dramàtica: el mecenatge i les subvencions —les quals provocaven la seva desconfiança— havien de tenir un paper auxiliar, si de cas, de suport, però mai esdevenir la peça central del funcionament dels escenaris.²⁸

Entenia que el teatre d'afeccionats havia fet un gran servei al país quan, en èpoques especialment difícils, havia aconseguit representar obres de qualitat —catalanes i estrangeres, modernes i clàssiques— que les companyies professionals —per limitacions polítiques, per incompetència artística o per motius de rendibilitat econòmica— no havien dut als escenaris. En aquest aspecte, valorava com a francament positiva, tot i les seves limitacions, l'actuació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, entitat en la qual ell va participar molt activament com a autor, traductor i, fins i tot, director, i de l'Escola d'Art Dramà-

27. JONÁS, «Actor, cómico...». *Destino*, 1.007 (24.11.1956), p. 27. Vegeu també J. OLIVER, «Teatre». *Meridià*, 3, p. 1 (28.1.1938); J. OLIVER, *Digressions...*, p. 18-22.

28. F. FORMOSA, «Joan Oliver...», *Estudis Escènics*, 22, p. 16. Vegeu també: JONÁS, «Hablemos en chino». *Destino* (12.11.1955), p. 37; J. OLIVER, *Digressions...*, p. 22; *Joan Oliver/Pere Calders*, p. 38.

Malgrat la seva desconfiança cap a l'escena professional dels anys quaranta i cinquanta, Oliver va intentar reiteradament estrenar en el circuit professional, la qual cosa no va aconseguir plenament fins als anys setanta. Anteriorment, a partir de 1939, només *Una drecera* havia estat representada en la temporada regular del Teatre Romea (1961).

Per altra part, la relació epistolar d'Oliver amb Josep Ferrater Mora, Montserrat Julió i, sobretot, Xavier Benguerel ens proporciona una informació àmplia sobre l'esforç d'Oliver per introduir-se en l'àmbit del teatre comercial.

tic Adrià Gual. Així i tot, creia que la tasca natural de les companyies d'afecionats era la de contribuir a suscitar vocacions dramàtiques i la de difondre les peces de l'escena professional.²⁹

Mantenia una certa distància respecte de les experiències dels grups de l'anomenat teatre independent dels anys seixanta i setanta, perquè si bé hi reconeixia les bones intencions i una certa capacitat d'atraure un públic jove, dubtava de la qualitat estètica i la consistència dramàtica de les peces que sovint representaven, i temia que contribuïssin a allunyar dels teatres el públic majoritari.³⁰ Ara bé, ningú podia esperar ja que aquest públic majoritari fos l'antic, perquè la difusió del cinema i de la televisió determinava que les necessitats de diversió a les quals abans el teatre havia de donar resposta ara quedessin resoltes per aquests mitjans. Així, doncs, el teatre —l'art de la proximitat i de la relació immediata entre actors i espectadors que participen d'un mateix fet estètic— podia esdevenir més exigent i adreçar-se a una àmplia minoria veritablement interessada per l'expressió teatral.³¹ Altrament, la televisió, a través dels espais dramàtics, podia fer una gran tasca de suplència en una situació que, com la catalana de finals del franquisme i de començaments de l'etapa democràtica, necessita temps per dreçar una vida teatral digna.³²

29. A. BARTOMEUS, *op. cit.*, p. 32. Vegeu també J. OLIVER, *Digressions...*, p. 16 i 31.

30. M. ROIG, *op. cit.*, p. 89-90. Vegeu també J. OLIVER, *Digressions...*, p. 32.

31. Per a una primera concreció d'aquestes idees, vegeu JONÁS, «Candilejas...». *Destino*, 931 (11.6.1955), p. 25. Més tard, les va tornar a fer explícites a J. OLIVER, *Digressions...*, p. 13.

32. Joan OLIVER, «Alleugem el malalt, si més no». *Avui*, núm. 777 (29.10.1978), p. 22. L'autor hi certifica que la malaltia del teatre català és greu, tot i els bons propòsits i els esforços que han fet i fan els grups independents per tal de salvar-lo. Oliver creu que tant l'Ajuntament de Barcelona com la Generalitat de Catalunya hauran de dedicar les inversions, en un futur pròxim, a les urgències immediates de la ciutat i a l'ensenyament. Davant aquesta situació, i de manera transitòria, Oliver proposa, mitjançant la intervenció del conseller de Cultura o del mateix president de la Generalitat, l'eixamplament de les emissions en català de la televisió espanyola o la cessió

En aquest context, l'autor veurà l'obra escènica pròpia com un esforç adreçat a la creació d'una llengua dramàtica convincent, que és, a parer seu, implícitament, un dels problemes no del tot resolts del teatre català modern. Per això, confia sobretot en una producció basada en la *pièce bien faite*: «Jo sempre he volgut fer una obra “*bien faite*”, ben feta. I de vegades això s'ha dit de mi no pas com un elogi. Volen dir que són “massa” ben fetes, aquestes obres?»³³ Però Oliver creu que la literatura teatral que, per la causa que sigui, no pot arribar amb regularitat a l'espectador perd una part del seu sentit, ja que no actua sobre la societat —i el seu estat històric, concret— que l'ha generada. És a dir, es trenca el vincle fonamental entre autor i públic. Naturalment, aquesta posició explica, en bona mesura, la seva voluntat continuada d'escriure el teatre —només aquest— que, segons les diverses situacions, és possible de fer conèixer al públic des de l'escena. Perquè, òbviament, l'edició d'obres dramàtiques només té un caràcter supletori. Digníssim, si es vol, però secundari. En l'opció d'Oliver, hi van influir la realitat de la vida pública catalana, però també la manera que l'escriptor va escollir de fer-li front.³⁴ Siguí

del mitjà a Catalunya a la institució autonòmica. Aconseguit aquest objectiu, la televisió catalana «obriria un concurs permanent, sota el patronatge d'aquella conselleria, per a obres teatrals o guions dramàtics», el qual tindria dos vessants: el d'obres originals i el de traduccions de peces clàssiques o modernes. La televisió emetria les obres escollides —per un jurat compost de crítics, experts de l'Institut del Teatre i tècnics de televisió— i pagaria als autors els corresponents drets de propietat intel·lectual. Els resultats d'aquesta iniciativa serien altament positius: el teatre arribaria a un públic amplíssim; es promourien les vocacions de dramaturg; el repertori i la bibliografia teatrals catalanes s'enriquirien i es prepararia la programació que, a la llarga i un cop aconseguit el finançament adequat de la Generalitat, hauria de ser la base del Teatre Nacional. I tot això, amb un cost molt reduït... Oliver, però, considerava la seva proposta un instrument útil per al redreçament del teatre del país, no pas una solució definitiva.

33. F. FORMOSA, «Joan Oliver...», *Estudis Escènics*, 22, p. 10.

34. Vegeu Josep Maria BENET i JORNET, «JOAN OLIVER: *Obres completes...*», *Els Marges*, 11 (1977), p. 128. J. M. Benet hi subratllava la diferència de l'actitud possibilista de J. Oliver, en la postguerra, amb les adoptades per Espriu, Pedroló o Brossa.

com sigui, però, Oliver es considerava, per damunt de tot, «un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies.»³⁵

CONSIDERACIONS A L'ANÀLISI OLIVERIANA

Al nostre entendre i des de la perspectiva dels anys, la visió del món teatral pròpia d'Oliver —general i articulada, d'un valor innegable— presenta algunes insuficiències que cal assenyalar. Així, creiem que l'autor va mantenir, fonamentalment, la mateixa valoració de l'estat de l'escena catalana al llarg de cinc dècades.

És cert que la situació dels anys quaranta i cinquanta era pitjor, indubtablement, que la dels anys trenta. Però ja en la dècada dels seixanta es comencen a produir uns canvis profunds que donaran el fruit més perdurable a finals dels setanta i al llarg dels vuitanta. Per exemple, l'aparició del teatre independent, que esdevindrà, a la llarga, la base de la renovació de l'escena professional catalana i el fonament de la institucionalització del teatre del país dut a terme, sobretot, en la dècada passada. Oliver s'adona del canvi, però no en percep del tot les possibilitats i l'abast, ni en el moment en què comença a manifestar-se ni posteriorment. Tanmateix, no era tan fàcil de veure-ho com ara, des d'una posició més distant.

Per altra part, la seva anàlisi de la realitat dels autors dramàtics catalans resulta excessiva per defecte: la insistència a subratllar que no hi ha veritables dramaturgs contemporanis contrasta amb el fet que ell mateix, alguna vegada, en dóna noms, i, a més, creiem que no s'adiu amb la situació objectiva. De la mateixa manera que, després d'haver confirmat la inconsistència de la tradició dramàtica del país, en fa una valoració

35. «Ho he dit moltes vegades, però m'has de permetre que ho repeteixi: sóc un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies.» Vegeu A. PONS, «Joan Oliver: —Sóc un autor dramàtic...», *Avui*, 29-XI-1979, p.7. Vegeu també, entre altres, J. M. ESPINÀS, «Entre Joan Oliver...», *Destino*, 1348, p. 43; M. ROIG, *Personatges*, p. 89; Feliu FORMOSA, «El teatre». A: *De Joan Oliver...*, p. 61.

molt més equànime, tal com hem vist en *Digressions sobre el teatre català vist per un pessimista* i en altres textos, també es deixa dur per la força lapidària de determinades declaracions basades en una certa desconeixença de l'aportació dels dramaturgs sorgits a partir dels anys seixanta.

Cal considerar, malgrat tot, que, durant vint anys i fins a mitjan dècada dels vuitanta, la figura de l'autor teatral va ser menysvalorada arreu. Però no sembla que ho hagués de ser per un home que, com Oliver, ho era ell mateix i, òbviament, creia fermament en la seva funció. També és veritat que l'obra d'alguns autors apareguts durant els anys seixanta i setanta no havia assolit el grau de maduresa i el volum de producció d'ara mateix, però en els últims anys de la vida d'Oliver l'obra de dramaturgs com Josep Maria Benet i Jornet o Rodolf Sirera, entre alguns altres, ja era molt apreciable, i resultava sorprenent que no fos tinguda prou en compte per Oliver. Sens dubte, li va mancar la capacitat de donar suport decidit, amb paraules i amb fets, a uns autors que, d'una banda, representaven la continuïtat de la literatura teatral catalana i, de l'altra, oferien obres d'una voluntat renovadora innegable.

Altrament, la seva tan encomiable preocupació per la situació sociològica del teatre català, per les urgències del condicionament i la consolidació d'una vida escènica digna, potser li va llevar la possibilitat d'aprofundir en la reflexió sobre la naturalesa intrínseca del llenguatge teatral, sobre el sentit de la creació dramàtica. Això li hauria permès establir una relació més dialèctica amb expressions dramàtiques contemporànies —teatre de l'absurd, teatre èpic...— que haurien pogut enriquir i matisar la reflexió i la creació pròpies. Com potser, per altra part, el va condicionar excessivament respecte de l'obra pròpia. Perquè si bé les circumstàncies van contribuir poderosament a frustrar la carrera dramàtica de l'autor, també ho va fer sobretot, com ja ha estat assenyalat, la seva manera d'entendre-les.

II

L'OBRA DRAMÀTICA DE JOAN OLIVER

EL TEATRE DE PREGUERRA O L'INCONFORMISME BURGÈS

ELS PRIMERS EXERCICIS

COM UNA TRAGÈDIA A LIL·LIPUT: *MARIT I MULLER O EL DESCOMPTE*¹

J. Oliver construeix la peça damunt la idea tràgica d'inexorabilitat, ja que unes forces —econòmiques— que Feliu i Marta no dominen —ans al contrari, els subjuguen— determinen el seu futur, tan inevitable com el dels herois tràgics. Ara bé, els protagonistes d'aquesta peça són herois reduïts a una escala petita; és a dir, individus que viuen una tragèdia a Lilliput, com els que l'autor ens presentava en el llibre homònim —*Una tragèdia a Lilliput*. L'última escena de la comèdia, mostrant-

1. L'original —subtitulat *Comèdia en un acte*— figura a l'arxiu de l'autor. El formen tretze fulls holandesos mecanografiats a doble espai a una sola cara, i amb correccions manuscrites de J. Oliver. Ha estat publicat recentment —vegeu Miquel M. GIBERT, «Dues comèdies inèdites de Joan Oliver». *Llengua i Literatura*, núm. 7 (1996), p. 136-150. En el nostre estudi, recorrem a aquesta edició a la qual van referides les citacions textuales. L'obra no ha estat estrenada.

Pel que fa a la redacció, Oliver la devia escriure el 1928, perquè el diari *La Nau* informava els lectors, el 25 de gener de 1929, que J. Oliver havia acabat una comèdia en un acte. D'altra banda, el mateix Oliver va assenyalar una certa proximitat temàtica entre *Marit i muller...*, de la qual confon el títol, i la novella d'Arnold BENNET, traduïda per Josep Carner sota el pseudònim de J. d'Albafior, *El preu de l'amor* (Barcelona: Editorial Catalana, s.d.). Vegeu Feliu FORMOSA, «Joan Oliver...», *Estudis Escènics*, 22, p. 8.

nos el replegament de Marta, la muller, cap a una exaltació romàntica de l'amor conjugal, perfila cruament la realitat a què han accedit marit i muller: «[...] Pobre de mi! Almenys, ja que som tan desgraciats, pogués estar segura del teu amor. Que piques vegades m'has dit que m'estimes!» (I, p. 148).

El matrimoni, per consegüent, és el refugi dels fracassats, i l'amor, la màscara per dissimular la realitat. A la fi, tot resulta una ficció que no fa oblidar, sinó que remarca, l'objectivitat de la derrota. Marta sembla que s'hi avé entre absent i il·lusionada; Feliu s'hi resigna, després de tot, des d'una trivialitat quotidiana: «Tu, on dimoni heu entaforat les sabates rosses?» (I, p. 150).²

Com que ja no hi ha res més a fer, l'amor és l'única sortida que els queda. Aquesta fóra la solució d'una comèdia sentimental tòpica. Marta, que semblava més lúcida que Feliu, el marit, es deixa enganyar pels sentiments, però, alhora, posa de manifest la inconsistència de la situació que intenta crear recurrent-hi. Feliu, desarmat i amb la consciència del vençut, arriba, per fi, a la lucidesa que ell mateix s'afanyava a negar-se.

El dramaturg ens enfronta amb l'estudi, esquemàtic però dotat d'una certa força de convicció, del matrimoni burgès estricte, a la base de la vida familiar. En aquest sentit, doncs, hi ha una voluntat decidida de practicar sobre la parella la dissecció que, en peces immediatament posteriors, estendrà a tota l'organització familiar burgesa: la inconsistència humana d'aquest nucli, sotmès a contingències i adversitats d'un entorn que, tot i ser de la pròpia classe, esdevé sovint irremeiablement hostil, explica moltes de les situacions, entre ridícules i amargues, que viuen els protagonistes de les comèdies oliverianes.

2. Hem trobat a la biblioteca d'Oliver dos volums enquadernats d'obres dramàtiques publicades pels suplementes de la revista *L'Illustration*. El primer du gravat al llom «1921-1929» i el segon, «1930-33».

D'altra banda, a Barcelona, en les primeres dècades del segle, es van representar dues peces de T. Bernard: *Menjar de franc* —en la traducció esmentada de Josep Carner, estrenada el 23 de novembre de 1909, al Teatre Romea— i *El galliner* —en traducció de Carles Capdevila, estrenada l'11 de juliol de 1920, al Teatre Tívoli.

EL JOC ESTRUCTURAL DE CAMBRERA NOVA³

Per primera vegada en el seu teatre, Oliver recorre en l'obra que ens ocupa a uns personatges que es mouen en un àmbit configurat pel sistema d'oposicions i duplicacions, que esdevé el suport bàsic de l'entrellat argumental.

L'autor ens hi presenta un matrimoni burgès format per Òscar i Joana que té la seva correspondència en la parella de promesos constituïda per Quim i Paula, els servents. En moments diferents del desenvolupament de la comèdia, Òscar i Joana intentaràn provocar una resposta passional de Paula i Quim respectivament, amb la qual cosa s'insinua la possibilitat de creació de dos triangles sentimentals sobreposats: l'un integrat per Paula, Quim i Òscar, i l'altre per Quim, Joana i Paula.

Tanmateix, el que acabem de dir és una realitat suggerida amb força, però que no deixa de ser una hipòtesi que l'autor empra per esbossar els camins possibles de la seva reflexió. En canvi, el vincle de Joana amb Enric —un element extern a la casa— se'ns mostra com una realitat perfectament establerta, i que introdueix a *Cambrera nova* un element inseparable de la

3. No disposem de l'original d'aquesta obra, que no figura a l'arxiu de l'autor. En l'edició de *TO*, p. 28, una nota ens indica que va ser escrita el 1928. *Cambrera nova* havia estat editada el 1936 —vegeu Joan OLIVER, «Cambrera nova» I i II. *Mirador* (3 i 10 de desembre de 1936, respectivament), p. 4. Publicada en volum dins Joan OLIVER, *Contraban*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937, p. 39-56 (Biblioteca de la Rosa dels Vents, 9). Va ser reeditada dins Joan OLIVER, *4 comèdies en un acte*. Barcelona: Aymà, 1970, p. 71-96 (Quaderns de Teatre de l'ADB, 23). Igualment figura a *TO*, p. 27-52. El text de la peça és idèntic en les tres edicions. Per al nostre estudi utilitzem l'edició del *TO*. La peça no es va estrenar fins al 20 de juny de 1970 a Terrassa, pel Grup 6x7, formant programa conjunt amb *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*. El repartiment era el següent: Òscar, Feliu Formosa; Joana, Maria Plans; Paula, Helena Vidal; Enric, Alexandre Romero, i Quim, Joan Cots. La direcció era de Lluís Farré i Feliu Formosa. El mateix 1970 es va reestrenar a Barcelona, el 18 de setembre, al Teatre CAPSA, dins l'espectacle *Vint-i-cinc dies de Joan Oliver*, juntament amb *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Figuraven en aquest repartiment: Mercè Bruquetas, Maribel Altés, Joan Borràs, Joan Pera i Claudi Sentís. L'escenografia era de Josep Guinovart i els figurins, de Montse Esther. Ventura Pons n'era el director.

relació matrimonial burgesa —en un enfocament arquetípic— com és l'amant. I un amant veritable, actual, no pas virtual. Perquè un vincle conjugal només pot tenir sentit —en la concepció de l'autor, semblant a la de tants altres dramaturgs de les seves característiques⁴— si disposa d'aquell element que en certifica l'existència, i que no és altre que l'amant.

Podem afirmar, doncs, que el matrimoni burgès exigeix —petició de principi— la presència, l'actualitat, d'aquesta última figura. En conseqüència, el triangle que formen Joana, Òscar i Enric és l'únic que centra i defineix el món familiar de *Cambreda nova*. Ja en aquesta peça, encara primerenca, Oliver s'adona que l'anàlisi de la relació conjugal burgesa és solament parcial —la qual cosa no vol dir inútil, tal com demostrarà ell mateix en altres obres— si no integra en el seu estudi l'indefugible tercer personatge.

Pel que fa a la distribució de les escenes, Oliver concentra en les tres inicials —cadascuna d'elles cenyida, solament, a dos personatges— la presentació de tres de les quatre relacions que observem en l'obra:⁵ en la primera, la que Òscar pretén d'establir amb Paula; la matrimonial entre Joana i Òscar, en la segona, i en la tercera, la que vincula Joana amb Enric. Però l'autor té l'encert de retardar l'aparició d'aquest darrer fins a l'escena tretzena —en l'esmentada abans, Joana hi du una conversa secreta, però reveladora, per telèfon—, amb la qual cosa es reserva la concreció escènica d'aquest element dinàmic per al moment en què ho exigeix el manteniment de l'interès dramàtic.

L'aparició de l'amant —Enric— provoca l'ampliació de les possibilitats argumentals en un instant oportú. De la mateixa manera que l'eventual conversió del criat —Quim— en nou amant de Joana —substituint Enric—, en l'escena vint-i-quatre, renova aquestes possibilitats. Però gairebé immediatament, amb la solució adoptada en la vint-i-sisena —Quim re-

4. Independentment de la seva postura més o menys crítica davant el món burgès i les seves expressions.

5. Probablement, l'autor pren com a fons estructural *Civilitzats, tanmateix*, de C. Soldevila.

fusa ser l'amant de Joana—, l'autor opta per tancar-les i menar la peça cap a un desenllaç que no es pot retardar.

D'altra banda, aquest mecanisme de reiteració —aplicat a través de les figures d'Enric i de Quim— subratlla l'estabilitat global d'un sistema de relacions humanes —familiars i burgeses— basat en un estricte principi de compensació i de perpetuació.⁶

En *Cambrerera nova*, l'autor amplia l'anàlisi de *Marit i muller...*, limitat al matrimoni estricte, al conjunt més arquetípic de les relacions familiars burgeses. El fet mateix d'introduir-hi l'amant ja comporta una visió irònicament crítica de la realitat. Però a més, aquesta visió és subratllada pel distanciament de l'anàlisi oliveriana, que evitarà qualsevol concessió a la sentimentalitat: sobretot, l'autor ens vol mostrar els mecanismes de la vida familiar burgesa, i considera que per fer-ho adequadament cal renunciar a l'emascarament de la realitat que, sovint, els sentiments provoquen. És una actitud que Oliver tam-

6. Altrament, *Cambrerera nova* és, com ha estat dit, «una mena de rèplica literària de *Leonor o el problema domèstic*, de Carles Soldevila». Vegeu Enric GALLÉN, «El teatre», dins Martí de RIQUER, Antoni COMAS, Joaquim MOLAS *Història de la literatura catalana*, 9. Barcelona: Ariel, 1987, p. 456.

La peça de C. Soldevila va ser estrenada al Teatre Novetats, el 12 de novembre de 1927 i publicada a Carles SOLDEVILA, *Leonor o el problema domèstic*. Barcelona: Millà, 1933 (Catalunya Teatral, 38, 1^a època).

Efectivament, Soldevila i Oliver, tot i una anàlisi de fons semblant, donen una resposta diferent al «problema domèstic»: el primer proposa, complagut, un pacte utilitari que permeti un funcionament acceptable de la vida familiar; l'altre es limita a la freda descripció d'un mecanisme familiar i social, amb una voluntat objectivadora que pot transformar aquesta descripció en denúncia.

Per a l'obra de C. Soldevila, vegeu Domènec GUANSÉ, «Vida i obra de Carles Soldevila». Pròleg a Carles SOLDEVILA, *Obres completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 1967, p. XI-XXXI (Biblioteca Perenne); E. GALLÉN «El teatre». A: RIQUER, COMAS, MOLAS, *Història de la literatura catalana* 9, p. 442-450; Núria SANTAMARIA I ROIG, *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila (1920-1930)*. Treball de recerca dirigit pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Lletres. Departament de Filologia Catalana, 1991. Inèdit.

bé adoptarà en altres peces —per exemple, a *Cataclisme*— i que li donarà un bon resultat dramàtic, perquè, usada amb un humor enginyós i precís, aconseguirà de traçar-hi les línies d'una geometria innegable en la configuració de la classe social.

UNA MENA D'ORGULL O EL MATRIMONI COM A TURMENT⁷

J. Oliver situa *Una mena d'orgull* en la mateixa línia d'anàlisi que *Cambrera nova*, és a dir, torna a plantejar-hi un estudi del matrimoni, no a través de l'essencialitat d'una relació estrictament conjugal —com en *Marit i muller...*—, sinó integrant-hi un element bàsic en la definició teatral del matrimoni burgès, com és l'amant. I ho fa amb una voluntat clara d'aprofundir en l'anàlisi del triangle sentimental, de revelar-ne matisos ocults, perspectives no sospitades.

La irrupció d'un tercer, Enric, en la intimitat matrimonial d'Òscar i Marta té dos efectes aparentment contradictoris: d'una banda, posa en evidència les mancances de la relació entre

7. L'original figura a l'arxiu de l'autor. Formen el text d'aquesta peça en un acte tretze fulls holandesos mecanografiats a doble espai a una sola cara i amb correccions manuscrites de l'autor. A part del títol amb què és coneguda l'obra, el primer full en porta un d'anterior, *Relapse*, ratllat i substituït pel definitiu. També hi ha dibuixats dos triangles: l'un, equilàter, amb les inicials M[arta], E[nric] i Ò[scar] col·locades en cadascun dels angles; l'altre, escalè, amb les denominacions «catet», «hipotenus» i «catet» en cadascun dels costats. L'últim holandès presenta l'anotació mecanografiada «Madrid i Maig i 15. 1929». Els fulls duen a l'anvers una comunicació comercial, amb data de l'1.3.1928, de la Sociedad Inurrieta, Ordinas y Comp., una empresa d'instal·lacions frigorífiques de la qual J. Oliver era representant a Madrid —vegeu M. ROIG, *Personatges*, p. 87. Ha estat publicada recentment —vegeu M. M' GIBERT, «Dues comèdies inèdites...». *Llengua i Literatura*, 7, 1996, p. 151-166. En el nostre estudi, recorrem a aquesta edició. *Una mena d'orgull* va ser estrenada en sessió única, juntament amb *Els mediocres*, de Francesc Trabal, el 22 de març de 1931 al Teatre Colom, de Sabadell, per la Companyia Púbica, un grup d'actors afeccionats dirigits per Enric Basté —vegeu *Diari de Sabadell*, núm. 3.287, 3.288, 3.289 (21, 22 i 24 de març de 1931), p. 1, 2-3 i 1, respectivament.

marit i muller, i l'empeny fins al límit de la crisi; de l'altra, irònicament, consolida aquesta relació en renunciar a fugir amb Marta quan en descobreix la veritat psicològica. Enric condemna la dona a una vida sense esperança al costat del marit. I no hi ha res com la impossibilitat de l'esperança i la desolació consegüent per afermar una realitat movedissa com el matrimoni.

Respecte a les peces anteriors d'Oliver, el to d'*Una mena d'orgull* és més dramàtic. L'autor hi esbossa una visió desconcertant i turmentadora del triangle sentimental. Tot i que l'autor no renuncia a l'humor —en són una bona mostra els estira-bots verbals d'Òscar—, observem que li atorga la funció de contrapunt —sovint sarcàstic, en boca del marit— de la tensió dels diàlegs conductors de la peça.

Per altra part, la referència de Marta, en el diàleg amb Gertrudis, als «jovenets equívocs» que du a casa el marit introdueix en l'atmosfera d'*Una mena d'orgull* la temàtica homosexual. I en això Oliver, encara que molt tímidament, també va d'acord amb l'ampliació de motius que experimenta el teatre occidental després de la Gran Guerra, a partir, entre altres, de la novetat que representa la difusió de la psicoanàlisi, un fet que provoca un interès, immediat o mediat, per aprofundir en les causes del comportament humà. I en els escenaris del *boulevard*, una certa voluntat de superar els límits convencionals en el tractament de la parella.⁸

8. Des d'aquesta perspectiva, *Una mena d'orgull* podria ser vista com un reflex —molt pàl·lid i circumstancial, cal dir-ho, però més explícit que *Cambrera nova*— d'algunes peces del teatre francès que presentaven conflictes en què l'experiència homosexual tenia un paper important. Com *La prisonnière*, d'Édouard Bourdet, estrenada i publicada el 1926, o *La fleur des pois*, estrenada el 1932 i editada l'any següent. *La prisonnière* va ser representada a Barcelona per la companyia de Marie Thérèse i André Lugot el 29 de desembre de 1927, al Teatre Novetats. Cf. Ramon Batlle i Gordó, *Quinze anys de teatre català (Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932)*. Barcelona: Edicions 62 / Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1984, p. 224 (Monografies de Teatre, 15). *La fleur des pois* va ser traduïda al català per Ramon Vinyes amb el títol *Les flors de pèsol*, i estrenada al Teatre Espanyol, de Barcelona, per la companyia de Josep Santpere, el 1933. Vegeu Pere ELIES I BUSQUETA,

En *Una mena d'orgull*, Oliver tempteja un altre registre expressiu i, per tant, es distancia del to emprat en les peces anteriors —tot i que aquesta modulació dramàtica ja apuntava en algun moment de *Marit i muller*. En canvi, recorre de nou al trencament de la convenció teatral, ara a través de la intervenció d'un suposat espectador que s'afegeix als crits del marit reclamant la muller. La solució no passa de ser una ocurrència final d'Oliver —i, com a tal, resulta més aviat gratuïta. Però és un precedent estructural de la intervenció, més àmplia i complexa, de l'Espectador d'*El 30 d'abril*.

Des d'un altre punt de vista, cal subratllar que el resultat de l'intent és inferior a l'assolit en *Marit i muller* i, sobretot, en *Cambrera nova*. El principal problema de l'obra és, precisament, el to de l'escriptura. I és que l'autor, a diferència del que aconseguia en les peces que acabem d'esmentar, no defineix un to que sigui convincent teatralment. D'altra banda, hi ha uns desequilibris en el dibuix del caràcter dels personatges que tampoc no afavoreixen l'eficàcia dramàtica, ja que alguna reacció bàsica en el desenvolupament de l'obra —com és ara, l'última de Marta davant d'Enric— no és humanament creïble i falseja l'acció de la peça. Sens dubte, en *Una mena d'orgull* hi ha un esforç notable de l'escriptor per ampliar la pròpia expressivitat obrint-se nous camins, però també és indubtable que Oliver no en treu tot el fruit possible.

LLUNA DE MEL, ENTRE EL MELODRAMA I L'HUMOR⁹

Lluna de mel és escrita en un to que, en part, recorda el d'*Una mena d'orgull*, ja que algunes situacions hi tenen un

Ramon Vinyes i Cluet (1882-1952), un literat de gran volada. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, 1972, p. 166. Altrament, Oliver també al·ludeix a l'homosexualitat en el conte *Història d'un jove*, del volum *Una tragèdia a Lil·liput*.

9. L'original —subtitulat *Comèdia dramàtica en tres actes*— figura a l'arxiu de l'autor. El formen tres quaderns —un per acte— de fulls holandesos

component mel·lodramàtic indubtable —la fugida a Madrid de Lluís, el marit; el seguiment que aquest fa, amagat darrere una cortina, d'una conversa de Marta, la muller, i Tomàs, l'amant.

Però a diferència del que succeïa en la peça anterior, Oliver opta per compensar el tirat dramàtic de la peça amb la introducció que ja hem esmentat de personatges acusadament còmics. És indubtable que l'autor buscava una composició més complexa i matisada que la de la peça abans esmentada, en la qual l'humor es limitava a aparèixer circumstancialment —en els estirabots d'Òscar.

L'obra és una reflexió d'un cert interès sobre el triangle amorós estudiat des d'una òptica que fa ressaltar el vessant de tortura interior a què estan sotmesos els personatges que hi participen, en contrast amb la banalitat còmica dels elements que hi són externs. Per consegüent, el triangle passional no és, únicament, un mecanisme indispensable en la consolidació —a través de la inestabilitat limitada— del model familiar burgès, sinó que, alhora, se'ns manifesta com una situació contradictòria que pot esdevenir profundament dolorosa.

La línia creativa de to dramàtic que Oliver iniciava amb *Una mena d'orgull* continua amb *Lluna de mel*. Però ja no tindrà cap altra prolongació veritable en la seva literatura teatral. Tanmateix, pot ser considerada el precedent llunyà d'una peça molt posterior —i molt més madura i reeixida que no pas les dues obres que acabem d'esmentar— com serà *Ball robat*.

Altrament, l'autor introdueix a *Lluna de mel*, per primer cop en el seu teatre, personatges que tenen una missió humorística i, alhora, fan de contrapunt respecte al discurs central de la peça. En les obres anteriors de l'autor hi apareixen tipus de tirat còmic —recordem, com a mostra, les criades de *Marit i muller*, d'*Una mena d'orgull*— i aspectes còmics diversos integrats en la perso-

mecanografiats a doble espai a una sola cara, sense correccions, numerats correlativament fins a la pàgina seixanta-set. N'hi ha dues còpies —una de tret a al carbó. Oliver va manuscriure a la primera, sota el títol, «1929». Les hem utilitzat en el nostre estudi. L'obra no es va estrenar, i ha restat inèdita.

nalitat d'algunes figures centrals —el Feliu de *Marit i muller*, l'Òscar de *Cambarrera nova*— de determinades comèdies, però no personatges d'una comicitat desenvolupada suficientment com per constituir-se en contrapunts de la línia dramàtica essencial del text. A *Lluna de mel* en trobem cinc: l'oncle Pere, Llúcia —la filla— i Sebastián-María —el promès de la noia—, per una banda; per una altra, Cirilla —la cambrera— i, finalment, la senyora Alibés.

En definitiva, *Lluna de mel* és un text més ben construït que no pas *Una mena d'orgull*, amb una acció resolta amb més convicció i amb uns personatges més sòlids. És un pas endavant en l'ús del to dramàtic, però no del tot reeixit, perquè la relació entre els personatges de tirat còmico-pintoresc i els de perfil dramàtic no està determinada equilibradament. Com tampoc no ho està la inserció dels primers en la trajectòria general de l'acció. En conseqüència, *Lluna de mel* és una obra que revela, com *Una mena d'orgull*, un esforç meritori, però que tampoc no aconsegueix un resultat teatral equivalent a la senzilla però estimable precisió de *Cambarrera nova*.

GAIREBÉ UN ACTE O JOAN, JOANA I JOANET I LA CRISI DE LA COMÈDIA BURGESA¹⁰

Xavier Fàbregas assegura que *Marit i muller*, *Una mena d'orgull* i *Gairebé un acte...* són exemplars perquè ho són a l'in-

10. No disposem de l'original d'aquesta obra, que no figura a l'arxiu de l'autor. El títol de l'obra potser va ser suggerit per la comèdia *Jules, Juliette et Julien*, de Tristan Bernard, estrenada el 1926. És probable que *Gairebé un acte...* fos escrita durant el 1929, i va ser publicada per la revista *Mirador*, al llarg de tres números d'aquest mateix any —vegeu Joan OLIVER, *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet (Comèdia inèdita de...)*. Dins *Mirador*, núm. 34, 35, 36 (19 i 26 de setembre i 3 d'octubre de 1929), p. 4, respectivament. Altrament, Oliver va utilitzar la peça, en els anys cinquanta, com a base per a la redacció de *Primera representació*. Va ser reeditada el 1989 —vegeu Joan OLIVER, *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*. Emili VILANOVA, Santiago RUSIÑOL, Juli VALLMITJANA, Carles SOLDEVILA, Joan OLIVER, *Cinc peces en un acte*. 2^a edició, 1991. A cura de Teresa Muñoz i Lloret. Barcelona: Edicions 62, 1989, p. 141-168 (El Garbell, 28). En el nostre estudi, hem utilitzat aquesta edició. L'obra no ha estat estrenada.

revés.¹¹ De fet, hauríem de dir el mateix de la majoria de les peces escrites per Oliver abans de la Guerra Civil. Totes tenen aquesta voluntat —més o menys aconseguida, naturalment— d'esdevenir antiexemples dels models que reflecteixen. A *Gairebé un acte...* l'escriptor recorre a una solució que ja ha utilitzat anteriorment —en *Una mena d'orgull*— i que tornarà a emprar amb posterioritat —*El 30 d'abril, Primera representació*—: el trencament de la convenció dramàtica per convertir la peça en «teatre dins del teatre».

D'altra banda, l'autor també s'allibera, generalment, del final feliç de la tradició burgesa per deixar pas a una fi dolorosa o problemàtica. No cal dir que el desenllaç positiu era fonamental si la comèdia havia de ser entesa, únicament, com un reflex teatral del món civilitzat. Això sí: considerant l'adjectiu com a referit a allò que és harmònic o, almenys, mancat de tensions insuperables: una realitat, en definitiva, que fa impossible que l'angoixa i el dolor depassin els límits moderats d'unes qüestions estrictament personals i domèstiques.¹²

El món ha estat ordenat i dominat gràcies al treball i al sacrifici d'uns determinats estaments i, per tant, cal que els conflictes tinguin unes fronteres que no han de ser mai vulnerades, perquè la consolidació de l'ordre burgès —incompatible amb tota mena d'anarquia— així ho exigeix. Què hi pot haver de més evidentment pertorbador d'aquest missatge que el final desventurat d'una història? Oliver sap això i, per posar en qüestió la placidesa d'aquest món, es desfà de la solució positiva i restauradora final. I, alhora, sovint trenca la convenció dramàtica per apuntar —i només apuntar— cap a noves fórmules teatrals que suposaran la superació formal del teatre burgès.

Això és el que subratlla l'autor en els últims moments de

11. X. FÀBREGAS. Pròleg a J. OLIVER, *TO*, p. 15.

12. En alguna peça del teatre espanyol d'aquests anys, hi veiem una solució dramàtica del conflicte, en part paral·lela a la plantejada per Oliver a *Gairebé un acte...* És el cas, per exemple, de *Triángulo*, de Gregorio Martínez Sierra. Madrid: Renacimiento, 1930.

Gairebé un acte...: hi fa explícita una crítica moral i social i, molt secundàriament, dramàtica. No es tracta d'un exercici veritablement pirandellià, sinó d'una reflexió humanament crítica que es manifesta mitjançant una estructura teatral ben establerta i acceptada que potser comença a trontollar, però que encara és viable i, sobretot, útil.

Però la clau de la comèdia es troba en l'aparició, en l'última escena, d'una nova figura: Pau, el tramoista; un personatge del tot necessari, perquè serà l'encarregat de fer baixar el teló, amb la qual cosa no solament quedaran ridiculitzades les figures de l'obra, especialment aquella que sollicita que el tramoista deixi anar el teló, sinó que desapareixeran davant d'un problema irresoluble —en definitiva, un triangle amb Joana i Joanet que lluiten per atreure's Joan— des d'una perspectiva que combini honestedat personal i respecte a les habituds d'una classe.

Mentre Pau —tot i els dubtes, ben humans, que te sobre l'oportunitat de l'acció— va abaixant el teló, Joana li demana a crits que aturi aquell acte tan poc raonable. Però en aquest instant ja no sabem del tot si parla el personatge esverat davant del perill de frustració d'un casament avantatjós o l'actriu que s'adona del disbarat de fer caure el teló sense que la peça hagi acabat...

Amb la recuperació d'un to lleuger i el trencament de la convenció dramàtica i, sobretot, amb la renúncia al final feliç, Joan Oliver concreta el desig de sotmetre a anàlisi crítica una classe social, la burgesia, i alhora d'assenyalar les insuficiències d'unes fórmules teatrals adreçades a aquesta classe. En altres peces recorrent, per fer el mateix, a històries bíbliques o a relats de política-ficció... Però, sigui com sigui, l'obra dramàtica d'Oliver sempre s'inscriu en una forma o altra de tradició ben establerta, encara que ho faci en un vessant crític. En aquest sentit, doncs, *Gairebé un acte...* és una síntesi, que en precisa l'abast, de l'inconformisme formal i temàtic de l'autor.

EL TRACTAMENT IRÒNIC
D'UN ARGUMENT BÍBLIC:
*ALLÒ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ*¹³

Amb *Allò que tal vegada s'esdevingué*, Oliver fa evident la seva aposta per una escriptura teatral que s'inscriu en una línia de manlleu irònic —i de vegades, càustic— de motius i personatges extrets de diversos llibres bíblics. Es tracta d'una aportació, no gens habitual en la tradició dramàtica catalana, a un corrent creatiu que, segons Eyllt T. Lawrence, fa «ús de temes bíblics com a pretext d'interpretacions simbòliques del destí humà, ben allunyades de la tradició judeocristiana. Del Renaixement ençà solien ser els mites de tradició grecoromana els que eren usats amb unes finalitats semblants, però l'erosió de la mitologia clàssica havia començat tan d'hora (per obra del mateix criticisme grec en primer lloc, i, no cal dir, dels pensadors cristians més tard) que llevava a tals exercicis tota malícia transcendent. Cal arribar al racionalisme del XVIII, principalment francès, perquè el tema bíblic sigui tractat amb ironia.»¹⁴

13. No disposem de l'original d'aquesta obra, que no figura a l'arxiu de l'autor. Publicada per primera vegada a Joan OLIVER, *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936 (Quaderns Literaris, 138). En el nostre estudi, hem recorregut a aquesta primera edició, a la qual van referides les citacions textuals. No hem usat les altres edicions perquè la que hem triat ens permet fer una interpretació cenyida al text redactat per Oliver en el període creatiu en què cal situar la peça.

L'estrena d'*Allò que tal vegada...* va tenir lloc al Teatre Capsa el 18 de setembre de 1970, dins l'espectacle *Vint-i-cinc dies de Joan Oliver*, integrat per la representació de les comèdies *Cambriera nova* i la que ens ocupa. Formaven el repartiment: Joan Borràs, *Adam*; Mercè Bruquetas, *Eva*; Joan Pera, *Càin*; Salvador Vives, *Abel*; Maribel Altés, *Nara*; Claudi Sentís, *Querub*, i Ferran Bronchoud, *Diable*. L'escenografia era de Guinovart i, els figurins, de Montse Esther. Ventura Pons n'era el director.

14. Eyllt T. LAWRENCE, «Entorn d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*». *Ser ra d'Or*, núm. 137, febrer 1971, p. 59-60. Després de la introducció —part de la qual acabem de reproduir—, l'autora estableix una relació subjacent entre la novel·la *Abel Sánchez* (1917), de Miquel de Unamuno, i *Allò que tal vegada...*, alhora que assenyala alguns *misteris* medievals —com el francès *Mystère d'Adam* (segle XII)— en l'origen de diversos elements del text d'Oliver.

Aquest enfocament més o menys mordaç de la temàtica bíblica és recollit, avançat el segle XIX, en la literatura espanyola, per alguns contes i narracions de Leopoldo Alas, *Clarín*.¹⁵ A França, cal destacar l'aportació dramàtica que fa a aquest corrent Tristan Bernard amb *La petite femme de Loth* (1900).¹⁶ André Gide, en *Le retour de l'enfant prodigue* (1907),¹⁷ ens pre-

15. Ens referim a relats com *El diablo en Semana Santa* o com *El doctor Pértinax*. Clarín també va tractar, des d'una òptica semblant, la mitologia grecoromana en narracions com *Vario*, *El gallo de Sócrates*, *El centauro* o *La mosca sabia*.

16. És una *opéra-bouffe* en dos actes, amb música de Claude Terrasse. Va ser estrenada, a París, al Théâtre des Maturins l'1 d'octubre de 1900. Publicada, a la mateixa ciutat, per la Société Nouvelle d'Édition Musicale, 1901.

En el pròleg d'una edició posterior —dins *Théâtre de Tristan Bernard*. París: Calman-Lévy, éditeurs, 1922, p. 284— l'autor escriu unes línies reveladores de l'esperit mordaç amb què es va enfrontar a la reelaboració de l'episodi bíblic.

Oliver, a *St*, p. 1, manifesta explícitament el seu interès juvenil pel teatre de Tristan Bernard. I en l'obra dramàtica oliveriana anterior a la Guerra Civil hi ha l'empremta de la millor producció d'aquest brillant comediògraf del *boulevard* francès. T. Bernard és autor d'una amplíssima producció dramàtica en la qual concilia perfectament l'alegria i la crueltat per tal de retratar amb exactitud una humanitat essencialment limitada i constituïda per individus dominats, sobretot, pel desig de comoditat.

En el millor teatre de T. Bernard, la realitat hi queda deformada per una òptica reductora que configura uns personatges que presenten un tret persistent: l'absència de caràcter. La seva aventura vital resta definida per un seguit de preocupacions domèstiques que la redueixen a una expressió banal. I així ho podem observar en aquelles comèdies més finament corrosives, com és el cas de l'esmentada *La petite femme de Loth*, *Monsieur Codomat*, *Le poulailler*, *Le danseur inconnu*, *Le sexe fort* o *Jules, Juliette et Julien*.

És lògic que Oliver se sentís atret per un teatre enginyós, brillant, anti-sentimental. I alguna cosa de l'esperit de T. Bernard hi ha en una peça com *Marit i muller o el descompte*. I en part, en el tractament argumental d'*Allò que tal vegada...*

17. La versió teatral es va estrenar el 23 de febrer de 1933, al Théâtre de l'Avenue, de París. Se'n van fer tres representacions. Anteriorment, el desembre de 1928, *Le retour de l'enfant prodigue* havia estat escenificat a Montecarlo. Vegeu Yvonne DAWET; Jean-Jacques THIERRY, «Notices et bibliographie». André GIDE, *Romans*. París: Gallimard/NRF, 1990, p. 1544 (Bibliothèque de la Pléiade, 135).

Per a la relació d'A. Gide amb el teatre, vegeu: A. GIDE, *L'évolution du*

senta una visió irònica d'aquest episodi evangèlic: el retorn del fill pròdig a la casa paterna coincideix amb els plans de fugida del germà petit, que acaba anant-se'n amb l'ajut moral d'aquell. Anatole France, per la seva banda, és autor de dues novel·les en què mostra un desencant amable i elegant que dissimula una profunda preocupació per la dignitat humana: *L'île des pingouins*¹⁸(1908) i, sobretot, *La révolte des anges* (1914).

André Obey reelabora en una peça dramàtica, *Noé* (1931),¹⁹ aquest assumpte genesiàc. Sacha Guitry fa el mateix amb el mite d'Adam i Eva en la comèdia que du aquest títol, *Adam et Ève* (1933).²⁰ I Jules Supervielle recull una història idèntica en *La première famille* (1936).²¹

En la literatura en llengua anglesa, Mark Twain²² fa ús del ja esmentat mite d'Adam i Eva en narracions com *Eve's Diary Translated from the Original Ms* (1906). També George Bernard Shaw en la primera part, titulada *In the Beginning*, de *Back to Methuselah (A Metabiological Pentateuch)* (1921),²³ una sèrie dramàtica composta de cinc parts —en realitat, cinc peces breus— en què l'autor dibuixa l'evolució de la humanitat des d'una visió optimista de l'individu i un enfocament pessimista de la collectivitat.²⁴

Adam i Eva són també, juntament amb Lilith, els protago-

théâtre. Éditions de l'Université de Manchester, 1939; *Correspondence André Gide-Jacques Copeau*. París: Gallimard, 1987; André GIDE, *Les nouvelles nourritures*. París: Gallimard/NRF, 1935.

18. Cal remarcar-ne, especialment, els capítols —«livres», en la terminologia del novel·lista— titulats «Une assemblée au Paradis», «Métamorphose des pingouins» i «Les temps futurs (L'histoire sans fin)».

19. Estrenada el 17 de gener de 1931, al Théâtre du Vieux-Colombier, per la Compagnie des Quinze.

20. Vegeu la nota 67 d'aquest capítol.

21. Vegeu la nota 68 d'aquest capítol.

22. Vegeu la nota 12 del capítol «Les expressions d'une renúncia».

23. Es va estrenar el 1922 al Garrick Theater, de Nova York. La primera edició anglesa és de 1921 —George Bernard Shaw, *Back to Methuselah (A Metabiological Pentateuch)*. Nova York: Brentano, 1921.

24. Vegeu la nota 112 d'aquest capítol.

nistes de la novel·la que amb aquest títol, *Adam and Eve* (1927), va publicar John Erskine. Dues peces de James Bridie, *Tobias and the Angel* (1930) i *Jonah and the Whale* (1932), es basen en els evangelis apòcrifs i en un episodi del llibre profètic de Jonàs, respectivament. Bridie hi recorre per mostrar, a través d'un humor amable i, alhora, àcid, la indecisió humana davant el bé i el mal, la predestinació i la llibertat.

També Jan Jacobson, en la novel·la *The Rape of Tamar*, «se serveix de l'ambient de la cort de David, en el Vell Testament, per furgar en les aberracions mentals humanes a través d'una comicitat només aparent.»²⁵

La presència d'aquest tipus de creació és escassa en la literatura catalana, però amb una mostra de valor molt notable, i sens dubte l'antecedent immediat de la comèdia de J. Oliver: ens referim als «Fragments bíblics» inclosos en el conte *La venjança del frare*, del recull *Quatre venjances*, de Cèsar August Jordana.²⁶

DISTANCIAMENT I HUMOR EN *ALLÒ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ*

Una lectura del Gènesi

La història que ens presenta *Allò que tal vegada...* no coincideix, òbviament, ni en el desenvolupament ni en el to, amb

25. E. T. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 59.

26. C. A. Jordana, nascut el 1893, pot ser considerat un referent de l'anomenat Grup de Sabadell —del qual Francesc Trabal (1898), Joan Oliver (1899) i Joan Prat, *Armand Obiols*, (1905) eren els capdavanters— pel recurs a l'humor en una part de la seva creació literària i pel to d'aquest humorisme. A les edicions La Mirada, impulsades pel Grup de Sabadell, va aparèixer el recull de Jordana *Tot de contes* —Sabadell: La Mirada, 1929. Per als esmentats «Fragments...» —titulats «Diari de Noè», «Els afers de Sodom», «Les filles de Lot», «Josuè i el sol», «Els proverbis» i «Jueus al forn»—, vegeu C. A. JORDANA, *Quatre venjances*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1923. Un exemplar del llibre figura a la biblioteca d'Oliver.

els textos bíblics que ens narren la vida d'Adam i Eva, dins i fora de l'Edèn, i la trajectòria de Caïn i Abel, els seus fills. No creiem tant que Oliver adopti, a *Allò que tal vegada...*, «una actitud humorística amb la qual pretén la banalització de la tradició religiosa cristiana»,²⁷ com una visió distanciada i crítica, racionalitzadora a través de l'humor, del caràcter mític, plenament heroic, dels capítols 1-11 del Gènesi²⁸ —en què s'inclouen els relats escollits per l'autor com a base de la peça²⁹— i una narració extrabíblica.

En el capítol segon del primer llibre de l'Antic testament ens és narrada la creació de l'home, vist aquest com a instrument de la voluntat divina de fer produir la terra. El Senyor, en observar que en pujava una humitat que amarava els camps, va prendre una resolució —que ens és transmesa en un llenguatge metafòric, essencialitzat i transcendent. Segons el relat genèsic, l'Edèn era un paratge deliciós al mig del qual la voluntat divina hi va fer néixer «l'arbre de la vida i l'arbre del coneixe-

27. Maria CAMPILLO GUAJARDO, C. A. *Jordana i la seva obra*. Tesi de llicenciatura dirigida pel Dr. Joaquim Molas i Batllori. Universitat Autònoma. Bellaterra, juny de 1977, p. 53. Inèdita.

28. «Introducció al llibre del Gènesi». *La Bíblia*. Traducció interconfessional. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya/Editorial Claret/Societats Bíbliques Unides, 1993, p. 12. Usem aquesta traducció en les citacions textuales. Oliver potser va recórrer a la Vulgata, de Fèlix Torres-Amat, que figura a la seva biblioteca: *Sagrada Biblia*. Madrid: Imprenta de Manuel de Burgos, 1832-1835 (6 vol.)

29. «La *Bíblia*, sobretot el Gènesi, ja em semblava [en l'adolescència] una rondalla per a criatures i no podia acceptar de cap manera que hagués estat revelat per Déu. Jo deia al meu mestre [un professor d'ètica dels Escolapis de Sabadell] que Jehovà era una divinitat que llançava el seu poble a les guerres més sanguinàries i que havia permès que els homes quedessin marcats per sempre per un pecat que els condemnava al dolor, a la mort i al perill de l'infern. Un dia li vaig dir: "Si l'home és un bunyol, la culpa no és pas seva". Però l'Evangeli i la figura i la predicació de Jesús em fascinaven. Aleshores ja planejava escriure una comèdia sobre aquests temes, una comèdia que no vaig escriure fins al cap de deu anys amb el títol *Allò que tal vegada s'esdevingué*, i que no va poder ser estrenada fins al 1970!». Vegeu *Ni2*, p. 2. Per altra part, l'autor qualifica l'obra de «visión neovolteriana del drama de Caïn y Abel». Vegeu *NB*, p. 1.

ment del bé i del mal». ³⁰ I va permetre a l'home que mengés de tots els fruits del verger, llevat del de l'arbre del coneixement del bé i del mal. Després, va decidir de donar-li companyia... ³¹

En *Allò que tal vegada...*, Oliver ens presenta la parella primigènia, molts anys després d'haver estat expulsada del Paradís. Adam recorda els orígens amb el to de la més gran nostàlgia. Però en les seves paraules hi apunta l'humor, en extreuar la visió de felicitat perduda —no feien ni ombra— i manifestar-ho amb una expressivitat d'un regust petitburgès que caracteritza una burgesia vista per l'autor des d'una òptica reductora de la seva realitat social.

Però aquest humor oliverià es farà, encara, més evident en l'evocació que fa Adam de la pròpia caiguda, per contrast amb la rotunda narració bíblica. Perquè allò que en el Gènesi és exposició irrefutable de la culpabilitat d'Adam i Eva, en la peça d'Oliver és un simple error, una equivocació per una causa ridícula. En el primer llibre de l'Antic testament els homes mengen la fruita de l'arbre prohibit perquè volen ser iguals que els déus —desitgen conèixer el bé i el mal en un sentit essencial. Per això cedeixen a la temptació diabòlica del serpent. I la narració és ràpida, segura, implacable.³²

En canvi, el record d'Adam és lent, circumstanciat, del tot allunyat de l'evocació nua i elementalment grandiosa del relat bíblic. I a més, el pecat d'ell i la muller no té l'origen en l'ambició satànica, en la supèrbia, sinó en la frivolitat d'aquestes criatures volubles que són les dones. El serpent trobà en l'avorriment i la inquietud d'Eva terreny adobat per a les seves insídies. Que, tanmateix, potser no eren tals, ja que va dir a la dona que ella i Adam serien com déus si menjaven el fruit de l'arbre de la vida, no el de l'arbre del bé i del mal, tal com afirma el *Gènesi*. A més, Jahvè adduïa una raó molt poc sòlida: no va saber complaure la dona i aconseguir l'estel que ella demanava per posar-se als cabells.

30. *Gn*, 2, 17.

31. *Gn*, 2, 21-22.

32. *Gn*, 3, 6-7.

Finalment, Eva menjarà el fruit prohibit —el fruit de l'arbre que als seus ulls de dona era el més verd, però que no ho era als d'Adam— pensant que mossegava el de l'arbre de la vida. I pensant, a més, que ella i Adam, en fer-se iguals als déus, donarien una agradable sorpresa a Jahvè...

De les paraules d'Adam es dedueix que no hi ha culpa. I no havent-hi culpa, no pot haver-hi pecat. Per tant, tampoc càstig justificat... Per això, les paraules planeres, entre decebudes i resignades, amb què el primer home es refereix a les conseqüències de la desobediència involuntària contrasten amb la solemnitat i la duresa de la maledicció divina que travessa bona part del capítol tercer del Gènesi. Perquè és evident que els actes primordials que la narració bíblica presenta amb una sagrada i austera solemnitat³³ reben en *Allò que tal vegada...* un tractament que oscil·la entre la despreocupació i la perplexitat.

Per altra part, el Gènesi presenta Abel com a agradable al Senyor i víctima de la gelosia nefanda de Caïn, que se sent rebutjat per Déu.³⁴ Potser Caïn no entén que Jahvè el sotmeti a prova.³⁵ I el relat bíblic amb paraules escarides ens informarà del crim primigeni: Caïn va matar Abel, el germà.

Oliver també farà que Abel mori en mans de Caïn, i també per gelosia. Però la gelosia del germà gran l'ha provocat el fet que els pares hagin decidit de donar en matrimoni Nara —la filla, que no apareix en el relat genesíac³⁶— a Abel, que a més, s'ha mofat reiteradament de Caïn. I és que aquest ha estat sempre el fill preferit d'Adam i Eva —sobretot d'Adam—, perquè, en *Allò que tal vegada...*, el germà menor sempre ha estat un noi submís, mancat de caràcter i dropo. Per aquest motiu és pastor i no s'avé, com fa Caïn, a treballar la terra. Si es vol, Abel és un individu mesquí, però que no causa les inquietuds que la independència de criteri del fill gran —i els actes que en provenen,

33. Gn, 2, 21-22.

34. Gn, 4, 2-5.

35. Gn, 4, 7.

36. Només hi ha una referència a la unió de Caïn i la seva dona —inno-minada— després que aquell, maleït per Déu, hagués anat a viure al país de Nod. Gn. 4, 16-17.

com l'intent de caçar el Colom Diví per complaure Nara (un fet que, naturalment, el Gènesi tampoc no esmenta)—ocasiona al pare.

Per consegüent, Oliver s'aparta del text bíblic —i, encara més, de l'exegesi que en preval— dibuixant uns germans que no es corresponen amb els models que la tradició ens ha llegat. La dialèctica de l'autor ha originat una inversió en les valoracions de la realitat bíblica i, principalment, en les que pretenen derivar-se'n.

També en *Allò que tal vegada...* Caïn serà castigat —i en això, el dramaturg se cenyirà gairebé totalment als versicles del Gènesi— per un Déu llunyà i rigorós. Però el seu crim, en definitiva, s'ha produït per feblesa humana i per ignorància més que per odi veritable.

El Querub constitueix el tercer element a considerar des de l'òptica de la relació del text oliverià amb la tradició bíblica. O més precisament, extrabíblica en aquest cas. Perquè si bé el Gènesi afirma que els querubins custodiaven l'Edèn «amb la flama de l'espasa fulgurant per a guardar el camí de l'arbre de la vida»,³⁷ no fa esment de cap conversa d'algun d'aquests éssers gloriosos amb els homes. I per altra part, la narració del Querub sobre la preparació i consumació de la revolta dels àngels procedeix de relats no recollits per la Bíblia, però dels quals hi ha algun ressò en les referències als «àngels caiguts».³⁸

La tradició assegura que el desig d'arrabassar el poder de Jahvè va motivar la rebel·lió angèlica. Però els estols fidels a la voluntat divina, comandats per l'arcàngel Miquel, van derrotar els revoltats, que van ser castigats per Jahvè enfonsant-los en l'abisme, convertit en l'infern. Aquests àngels expulsats del Paradís Etern van ser els diables; és a dir, les forces del mal.

Oliver, mitjançant el Querub, renuncia en part a la truculenta grandesa de l'antiga narració. Almenys, pel que fa a les causes de la rebel·lió... No cal dir que és impensable que una narració fundacional, bíblica o extrabíblica, integri una situa-

37. *Gn*, 3, 24.

38. *Gn*, 6, 1-4; *2Pe*, 2, 4; *Jud*, 6-7.

ció tan ambigüa com la de l'àngel i les conseqüències teològiques i ontològiques que se'n deriven.

En definitiva, Oliver, com la resta d'autors que han tractat la temàtica bíblica des d'una perspectiva semblant, oblida voluntàriament el caràcter metafòric del relat genesiàc i se cenyeix a la literalitat de l'anècdota, en la qual introdueix unes variacions que pretenen restituir la veritat —allò que realment s'esdevingué—, tant respecte a la naturalesa dels fets com al caràcter del seu desenvolupament.

Globalment, la veritat descoberta diu que els esdeveniments van ser, en algun cas, espectaculars, però no veritablement grandiosos, perquè revelen una presència massa freqüent de l'atzar, que sovint es manifesta a través de l'humor imprevisible de la realitat. En conseqüència, l'exemplaritat moral dels fets narrats és, francament, aleatòria, si no del tot inexistent. Perquè Adam i Eva són expulsats del Paradís sense una culpa veritable; Caïn és maleït per un crim casual i la circumspècció —i no la bondat— salva el Querub. La voluntat de saber o la simple curiositat no obtenen cap recompensa, sinó ben al contrari, tal com ens demostren els mateixos casos de Caïn i dels seus pares. La realitat, doncs, és difícil, complexa i ben poc apta per a una visió mítica. El mite familiar, al capdavall, té els fonaments un bon tros esquarterats.³⁹

El triangle primigeni

El conflicte dramàtic de l'obra es troba en el triangle sentimental format per Nara, Caïn i Abel. Per tant, Oliver crea aquesta situació en un moment que encara podem considerar fundacional de la humanitat. I com a conseqüència immediata

39. En el volum poètic *Les decapitacions* —Sabadell: Contraban, 1934—, Oliver [Pere Quart] també tracta irònicament altres mites bíblics: el de David a la decapitació XIV; el de Judit, a la XV i el de Salomé, a la XVI. Per tant, és evident que l'autor escriu *Allò que tal vegada...* com a expressió dramàtica d'una sensibilitat i d'una actitud que es manifesta també a través d'altres gèneres literaris i que és, doncs, característica de la creativitat d'Oliver.

del funcionament de la primera família: l'aparició de dos humans —un home i una dona— comporta, irònicament, la formació d'aquesta organització essencial que és la família —sobretot, la família entesa a la manera burgesa—, mentre que la presència de tres humans —dos homes i una dona— provoca l'aparició del triangle sentimental —en aquest cas, necessàriament incestuos— i, com a derivació, l'adulteri, els quals passen a constituir, juntament amb la família, les institucions indispensables de la vida col·lectiva.

En el context familiar, Adam i Eva posen en crisi dos aspectes considerats fonamentals en el camí d'afermament de la institució: el primer rebutja el treball i la segona, la maternitat. Un home que, com Adam, considera el treball un càstig no és el més indicat per esdevenir fonament d'una família sòlida. Com tampoc no ho és una dona, Eva, que veu la maternitat com un procés de destrucció pròpia —I, p. 34. Per consegüent, la crisi familiar és ben bé fundacional i potser irresoluble. Ara bé, aquesta institució mancada ha arribat fins al present travessant la immensitat dels segles. I ho ha fet amb les característiques inconfusiblement burgeses que, segons la ironia oliveriana, van definir la seva aparició sobre la terra, en l'origen mateix de la humanitat. Per tant, la família esdevé intocable perquè si no és eterna, almenys, és infinita.

Així i tot, l'autor li nega la condició sagrada. I ho fa a través del Querub, que renuncia a participar en l'acte de creació d'una nova família mitjançant el matrimoni d'Abel i Nara. És evident que l'àngel remarca el caràcter estrictament humà de la institució; potser té, d'una manera o altra, la consciència que el nou matrimoni i la consegüent família significaran la solució falsa d'un triangle, l'única sortida del qual és mantenir-lo, precisament, en un equilibri de tres. Una solució que suposarà l'expoliació de Caïn, en aquest cas... Més generalment, potser el Querub sap que matrimoni i família són realitats massa humanes —massa decebedores— per comprometre-hi la voluntat divina.

LES VERSIONS D'ALLÒ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ

Història d'un text

En el text que precedeix l'edició de 1936, l'autor fa constar que *Allò que tal vegada...* va ser escrita «l'estiu de 1933». En canvi, en una nota —sense signar— col·locada sota la «Nota de l'autor» en l'edició de 1977, es diu que va ser redactada el 1930.⁴⁰ I fins i tot, en les línies que va escriure per a un programa de mà, Oliver afirma —el març de 1979— que la peça és de 1927.⁴¹ Xavier Fàbregas assegura, tanmateix, que va ser escrita el 1930.⁴²

Fos quin fos l'any de redacció d'*Allò que tal vegada...* —el 1930, el 1933 o entre ambdós anys—,⁴³ ens consta que la peça

40. J. OLIVER, *TO*, p. 54

41. Joan Oliver, *El teatre a l'escola*. Programa de mà per a la representació d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* pel Grup de Teatre Egara, format per alumnes de l'Institut de Batxillerat Egara (Sabadell-Terrassa). Sant Jordi de 1979.

A l'arxiu de l'autor, hem trobat l'original mecanografiat, amb correccions manuscrites, del text d'aquest programa de mà. En el marge esquerre del full, Oliver hi mecanografià unes línies que no van ser totalment reproduïdes en *El teatre a l'escola*: «El 1930 la vaig llegir [*Allò que tal vegada...*] en una associació feminista barcelonina amb escàndol de dos crítics que, un determinat moment, van interrompre'n la lectura amb el crit: *Shocking! Shocking!* Durant el meu exili a Xile, un monjo benedictí —i montserratí— que havia arribat en aquell país amb la missió de dirigir uns vinyars pertanyents a una comunitat d'aquell orde, em va renyar enèrgicament perquè, en contar-li l'argument d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, vaig alludir amb tota naturalitat al “mite d'Adam i Eva”». Encara que no ho especifica, l'associació al·ludida podria ser la Conferència Club o el Lyceum Club.

D'altra banda, Oliver insistirà, en les declaracions a F. Formosa, en les grans dificultats d'estrena de l'obra, fins i tot en el període republicà. Vegeu F. FORMOSA, «Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 14.

42. X. FÀBREGAS, Pròleg a *TO*, p. 14.

43. És possible que es tractés de dues versions, de les quals només la segona ha arribat a nosaltres mitjançant l'edició de 1936.

va ser presentada —juntament amb *Cataclisme*— al Premi de Teatre Ignasi Iglésias, convocat per la Generalitat de Catalunya, en l'edició de 1934.⁴⁴ Les conseqüències polítiques del Sis d'Octubre van fer que aquest premi no fos atorgat fins al 15 de març de 1935.⁴⁵

La versió d'*Allò que tal vegada...* que va estrenar Ventura Pons el 1970 era la publicada el 1936.⁴⁶ Oliver, en reeditar-la el

44. *Diari de Sabadell* (16.1.1935), p. 2. (Devem la informació a la professora Helena Mesalles.)

45. Jordi COCA, Enric GALLÉN, Anna VÁZQUEZ, *La Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació*. Barcelona: Edicions 62/Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1982, p. 17 (Monografies de Teatre, 11). L'ordre d'adjudicació —p. 53-54— és signada per Manuel Portela, com a «Governador General de Catalunya, President de la Generalitat».

Sobre qüestions relatives a la convocatòria de 1934 del Premi Iglésias, vegeu S/S, «Llistat d'obres presentades al Premi Ignasi Iglésias». *L'Instant* (12.1.1935), p. 5; S/S, «Com ha anat la votació del III Premi Ignasi Iglésias». *L'Instant* (16.3.1935), p. 7.

46. Vegeu la nota 13. L'edició de 1936 va precedida d'un text titulat *Joan Oliver*, i signat J[Joan] O[lver], en el qual Oliver feia un repàs a la seva activitat literària pública. També hi deixava constància, entre altres, d'unes obres inèdites, com la novel·la *Abecevari* o dues farses compostes juntament amb Martí de Riquer, que en realitat mai no va arribar a escriure.

Per altra part, les representacions d'*Allò que tal vegada...* al Teatre Capsa van ser suspeses als quaranta-cinc dies d'haver-se iniciat, en ple èxit, per ordre governativa, a causa de les protestes d'algun mitjà de comunicació d'extrema dreta —com el setmanari *Fuerza Nueva*—, que la va considerar blasfema. Vegeu Jaime Tarragó, «La fiestas de la Merced entre blasfemias y marxismo». *Fuerza Nueva*, núm. 197 (17.10.1970), p. 17-18.

Però disset anys abans de l'estrena barcelonina, *Allò que tal vegada...* havia estat representat a Mèxic, concretament els dies 5, 6 i 10 de setembre de 1953. El número 10 de la revista *Pont Blau*, —juliol-agost de 1953, Mèxic, 1953, p. 193— publica un anunci en què informa que l'Agrupació Dramàtica Catalana, de Mèxic, prepara la representació de la peça d'Oliver per als dies 5, 6 i 10 de setembre, a la Sala Guimerà. El número 11 de la mateixa revista —setembre de 1953, Mèxic, p. 227— recull un text sense signar titulat «Teatre català a Mèxic», en què informa que l'esmentada Agrupació Catalana d'Art Dramàtic, de l'Orfeó Català de Mèxic, ha reprès les seves activitats amb la intenció de posar en escena peces que no poden ser representades a Catalunya. Comunica, igualment, que durant els dies 5, 6 i 10 de setembre va ser posada en escena *Allò que tal vegada...*, «obra audaç i tendenciosa del primer drama familiar ocorregut al món». I fa un càlid elogi de la comèdia, de la

1970, la revisà i hi introduí diversos canvis.⁴⁷ Aquesta segona versió va reaparèixer el 1977.⁴⁸ Dues reedicions posteriors, de 1987 i 1996, respectivament, també l'han reproduïda.⁴⁹

Quant a les reposicions, assenyalem que Ventura Pons va dur el mateix muntatge estrenat al Teatre Capsa al Teatre Romea —ara, però, sense l'acompanyament de *Cambrera nova*—,

interpretació i de la direcció —de Francesc Messeguer. X. Benguerel parlarà d'aquestes representacions d'*Allò que tal vegada...* a Mèxic en diverses cartes de 1953 a Oliver, recollides a *EBO*, II, mentre que el mateix Oliver només hi farà referència, en un to més aviat displicent, en una lletra a l'amic, de final de novembre de 1953, que també figura a *EBO*, II, p. 1661-1662.

47. Joan OLIVER, *Allò que tal vegada s'esdevingué. 4 comèdies en un acte* [Conté, a més: *Cambrera nova, Tercet en re i Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*]. Barcelona: Aymà S.A., 1970, p. 9-70 (Quaderns de l'ADB, 23).

48. Joan OLIVER, *Allò que tal vegada s'esdevingué. TO*. Barcelona: Proa, 1977, p. 53-114.

Aquesta edició presenta una «Nota de l'autor» —p.54—, en què aquest afirma que el text ha estat corregit i augmentat respecte a les versions conegudes anteriorment. Hi indica, també, que el canvi més important del text és la substitució «de l'episodi en el qual Caïn caça el “colom daurat”, a instància de la seva germana, per un altre episodi: ara Caïn cull una *pera* de l'Arbre de la Vida, un fruit que la noia cobeja perquè, segons ha sentit dir la seva mare, aquells qui en mengin seran com déus». En opinió de l'autor, l'incident «manté el paralelisme paròdic entre l'obra i el relat bíblic, mentre que la caça del colom és un estirabot gratuït i demagògic, sense altre objectiu que el d'escandalitzar els carques i divertir els menjacapellans». Vegeu F. FORMOSA, «Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 14.

49. Joan OLIVER, *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Estudi introductorí, edició i notes de Pilar Puimedon. Barcelona: Edicions 62, 1987 (El Garbell, 22); *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Terrassa: Centre Dramàtic del Vallès, 1996.

A l'arxiu de l'autor hem trobat una traducció francesa, signada per J[osep]. M[aria]. Trabal —germà de Francesc Trabal—, d'*Allò que tal vegada...* El traductor la titulà *Le vrai drame du Paradis*.

Altrament, en carta del 16.1.1995, Montserrat Julió ens deia: «en va fer una traducció [d'*Allò que tal vegada...*, al castellà] el propi Oliver, que, amb el seu consentiment, vaig modificar un xic. Finalment ha quedat amb el títol de *Así pudo suceder*.»

Per la seva banda, Judith Willis va traduir la comèdia a l'anglès amb el títol *What Might Have Happened*. Aquestes dues últimes traduccions, que han restat inèdites, no figuren a l'arxiu de l'autor.

on va ser reestrenat el 27 d'abril de 1974. I Montserrat Julió va dirigir la reposició de l'obra al Pati de la Casa de la Caritat el 20 d'agost de 1984, dins el festival Grec 84.⁵⁰ Últimament, Frederic Roda i Fàbregas n'ha dirigit una reposició del Centre Dramàtic del Vallès.⁵¹

La versió de 1936 i la definitiva

Els canvis que observem entre la primera versió i la definitiva⁵² responen a la voluntat d'afinar l'expressió literària⁵³ i dramàtica⁵⁴ i, en algun cas, suavitzar-ne el contingut.

Indubtablement, les substitucions més rellevants que fa la versió definitiva respecte de la primera són de tipus conceptual. La més destacada —per ella mateixa i perquè comportarà diverses alteracions del text de la comèdia— ja és anunciada per Oliver en una nota prèvia en què la justifica per la necessitat de mantenir el «paralelisme paròdic» amb la poma que Adam i Eva, en la versió definitiva, havien menjat per error, i per evitar un «estirabot gratuït i demagògic»:⁵⁵ el colom trini-

50. En la seva reposició, Ventura Pons ja va utilitzar en part —amb la introducció de la cançó que canta Nara i de dues escenes més— el text de la versió que es publicaria el mateix 1970 i, després, el 1977.

Pel que fa a la reestrena dirigida per Montserrat Julió, la directora ens ha confirmat, en carta del 18.2.1995, que va respectar la versió definitiva d'Oliver, però que, amb el vistiplau d'aquest, va recuperar l'episodi de la caça del colom trinitari, en comptes d'optar per l'altra solució.

51. Al Teatre Alegria, de Terrassa, el 15.11.1996.

52. Citem pel text inclòs a J. OLIVER, *4 comèdies en un acte*, 1970, p. 9-70. En la present anàlisi, ens referirem a la versió de 1936 amb l'anotació v. 36 i a la de 1970, definitiva, amb v. d.

53. Adequació estricta dels noms propis a la morfologia noïmativa; exactitud comunicativa —vegeu, com a exemple, en aquest sentit, les diferències entre v. 36, p. 31, i v. d., p. 11.

54. La supressió de la nota de la v. 36 sobre els dos actes en què podia dividir-se l'escenificació de la comèdia; canvi del subtítol: *Drama* —v. 36— és substituït per *Comèdia en un acte* —v. d.

55. V. d., p. 10.

tari que caça Caïn en la primera versió és transformat, en la definitiva, per una pera-que cull de l'Arbre de la Vida.

La justificació oliveriana és, sens dubte, coherent, però és possible que també influís en la seva decisió d'efectuar el canvi el desig d'evitar una nova suspensió —com la de 1970— en el cas que l'obra tornés als escenaris abans de la desaparició del règim franquista. Però la seva reposició, encara sota aquest règim, el 1974, ja no va produir la reacció de quatre anys abans...

El nucli de la situació que genera la transgressió de Caïn és la promesa d'Abel a Nara de fer-li present del desig més fort de la noia: un colom daurat que l'entusiasma⁵⁶ o «un cistell de peres d'aquelles que la mare volia menjar quan era jove».⁵⁷ Però Oliver, a més, en la versió definitiva, fa que Nara remarqui que Adam «conta que, si n'haguessin tastada només una [de pera de l'Arbre de la Vida], ara tots fórem feliços»,⁵⁸ cosa que no podia fer en la versió primera, ja que el colom daurat no suggeriria una reflexió d'aquesta mena. Per tant, hi ha una insistència de l'autor en la dèria tan humana d'aconseguir la felicitat —una dèria impossible de satisfer, tal com veiem en la comèdia que ens ocupa i, més endavant, amb un altre tò, veurem que Oliver subratllarà en *Ball robat*.

Altrament, per tal d'aconseguir el seu desig, Nara sabrà estimular la gelosia de Caïn respecte a Abel amb més habilitat i precisió en la versió definitiva (p. 26) que no en la de 1936:

CAÍN: [A Nara] Calla! Tot això [la possibilitat de ser feliços i d'aconseguir altres benifets] són romanços. Però abans de la posta tindràs les peres!

NARA: Deixa-ho córrer. Ja me les portarà l'Abel!

CAÍN: L'Abel? Llengua farà! [...]

Aquest fragment de diàleg no té correspondència en la versió de 1936, amb la qual cosa en la versió definitiva queda també més clara la incredulitat de Caïn pel que fa a la possibilitat

56. V. 36, p. 26

57. V. d., p. 31

58. V. d., p. 26.

d'assolir la felicitat. Almenys, per mitjans màgics com el representat per les peres desitjades: l'expressió «Tot això són romanços» no té, precisament, un significat ambigu. Altrament, la noia encara tindrà l'oportunitat de subratllar davant l'espectador la seva productiva sagacitat, tan ben administrada, amb una cançó que objectiva irònicament qui és, que no trobàvem en la versió de 1936 i que figura en la definitiva. En canvi, la desaparició, en la versió definitiva, d'un paràgraf d'una intervenció d'Abel que figurava en la primera,⁵⁹ té com a finalitat de presentar-nos un germà no tan atrevit en l'enviliment, que el mateix Oliver, en la revisió, devia considerar excessiu. Per tant, l'adulteri desaparegué de l'àmbit de les referències del personatge.

Obviament, la substitució del colom per la pera implicarà un seguit de canvis en el text de la comèdia per tal d'adequar-la a aquesta alteració fonamental. I aquesta nova situació origina un significat nou que l'antiga no podia suggerir: la ira divina, ara i abans, es produeix per la transgressió que ha comès Caïn, però veiem que apoderar-se d'una pera que pot donar la felicitat als humans és considerat un acte tan greu com la captura del colom trinitari; és a dir, com una agressió al mateix Jahvè... I per quina raó? Perquè els homes, menjant la pera, s'adonarien clarament de l'engany mític, ja que ni aquesta ni cap fruita no pot atorgar-los la felicitat? Perquè la felicitat els faria iguals a Jahvè i ja no podrien ser dominats?

Encara hi ha, però, un altre aspecte a considerar derivat d'aquesta nova situació: en la versió de 1936, el Querub intentava calmar l'enuig d'Adam per la malifeta de Caïn fent-li veure que la falta del noi era involuntària, mentre que en la versió definitiva ni el Querub ni ningú no remarca la possible involuntarietat de l'acció del noi. Per tant, és lícit suposar —i més endavant, el Querub ho confirmarà— que Caïn tenia una ple-

59. V. 36, p. 28: ([Abel] *Íntim i canallesc.*) A més, quan jo em senti sadollat de l'amor de Nara, com el pare diu que ho està del teu, tant me fa que vingui Caïn i dormi amb ella d'amagat. El que jo vull són les primícies i, després, sempre la preferència. ¿Saps, mare?»

na consciència de la transgressió i, tanmateix, la duia a terme per tal d'afalagar Nàra i guanyar-se-la, pel desig de fer la pròpia voluntat —induïda, en aquest cas, bé s'ha de dir— o per tot això alhora, en una reacció complexa i molt humana.

És indubtable, però, que queda subratllada l'ambigüitat última de l'actuació de Caïn. Eva, que abans demanava al Querub que fes entendre al Cel que no hi havia hagut mala intenció del noi —v. 36, p. 39—, ara s'haurà de conformar a sol·licitar-li que recordi a la Providència «que el noi és jove i va de bòlit».⁶⁰ Sembla, doncs, que l'explicació cal cercar-la més en les febleses —que són gosadies— de la joventut que no pas en el desconeixement... Finalment, la suposició és corroborada per l'actitud de Caïn davant el Querub quan aquest li explica que el colom que ha caçat és una de les tres persones de la Trinitat Divina. O que la pera, que no ha arribat a tastar, és un fruita de l'Arbre de la Vida. En el primer cas, la reacció del noi era d'esverament, i l'àngel se sentia obligat a tranquil·litzar-lo; en el segon, Caïn es capté amb un cert desdeny. I parla amb una evident ironia quan, després que el Querub li acaba de dir, explícitament, que ha actuat malament amb tota la premeditació, encara es pregunta si la seva acció és un pecat veritable o una simple badada...

Ara ens enfrontem amb un Caïn que té una percepció més clara de la seva realitat d'home sol. I per tant, d'home que cerca companyia; una companyia íntima, sexual, com la que Adam va trobar en Eva i Abel en Nara. La soledat de Caïn és la de l'home jove que es nega a acceptar la soledat que creu que és la més profunda perquè és la més emotiva. El noi aspira a trobar, en efecte, altres homes, ajuntar-s'hi i lluitar junts per dominar la natura. Però abans, vol posar fi a aquesta soledat que sent com la més radical, i de la qual Abel —el lamentable Abel, des dels ulls de Caïn— ja s'ha deslliurat. Per això, el diàleg amb la mare —v. d., p. 61-65—, que no figurava en la primera versió de la comèdia, té un to de fons desolat, malgrat l'humor, la desimboltura i la gosadia de l'escena.

60. V. d., p. 44.

La gelosia de Caïn li farà cometre el primer crim de la humanitat. I ara sí que el càstig diví —tot i que el noi no era del tot conscient del que feia en colpejar el germà— caurà damunt seu: el manquement és massa terrible perquè Jahvè el resolgui amb una admonició més o menys severa —i per subjectes interposats— com havia ocorregut les vegades anteriors. Però en la versió definitiva no hi ha uns mots que figuraven en la primera i que atorgaven a la condemna un to massa definitiu⁶¹ —unes paraules que, tanmateix, figuren en el Gènesi.⁶²

Al capdavant, la versió definitiva d'*Allò que tal vegada...* va adreçada a oferir-nos principalment la imatge d'un Caïn més decidit, més conscient dels seus actes, potser més vanitós, però també amb un sentit més precís i, alhora, convuls de la pròpia soledat. La desolació de la gelosia que el rosega s'accentua... També la maledicció divina sembla que s'atempera lleugerament. D'altra banda, resta subratllada la bona fe entre desconcertada i illusa d'Eva, el seu cansament, i el seu indubtable amor als fills. I també l'astuta coqueteria de Nara. Per la seva banda, Oliver deslliura Abel d'algun dels seus pensaments més cíncics, en l'intent de donar-ne una visió moralment no tan llastimosa ni tan àcida, i una mica més equilibrada —tot i que continua quedant a una distància immensa, no cal dir-ho— respecte a Caïn.

LA PRESÈNCIA DE CÈSAR AUGUST
JORDANA, SACHA GUITRY, JULES
SUPERVIELLE I GEORGE B. SHAW

Allò que tal vegada... té com a fonament literari i dramàtic unes actituds creatives que els noms que acabem d'esmentar representen perfectament. I ho fan a través d'unes peces concretes, amb les quals la comèdia d'Oliver té unes relacions probables i, en algun cas, indiscutibles.

61. «Quan treballaràs la terra ja no et donarà la seva virtut» —v. 36, p. 57.

62. *Gn*, 4, 12.

Allò que, probablement, resultava més atractiu per a Oliver de l'obra de Cèsar August Jordana era l'actitud profundament antisentimental que revela. Jordana havia d'aparèixer als seus ulls com un escriptor que feia net de les restes diversament romàntiques i modernistes que pervivien en la literatura del país. L'autor de *Quatre venjances* era l'home que sabia manejar la matèria literària amb el distanciament i la precisió del tècnic que coneix a fons les possibilitats i els límits professionals.

Jordana mirarà sempre d'operar amb la comoditat de qui cerca, per damunt de tot, l'eficàcia en el resultat de la seva feina. Per tant, aquesta comoditat no és una finalitat en ella mateixa, la demostració d'un afany escàs de superació, sinó una estratègia encaminada a dotar l'escriptor de la més gran mobilitat possible per tal d'aconseguir un producte literari de la màxima utilitat.

Per aquest motiu, Jordana sovint s'enfrontarà amb la substància literària amb la voluntat decidida de rebaixar-ne la categoria, la qual cosa li permetrà manipular-la amb més facilitat i amb més precisió. I sobretot, veure-la segons les proporcions que li atorga la realitat que ell té per veritable. Aquesta realitat no pot coincidir, de cap manera, amb les grans dimensions del mite, sinó més aviat amb unes altres de molt més reduïdes, més acostades a les de món del ciutadà anònim del segle xx. Unes dimensions que, per a Jordana, no són necessàriament lilliputenques, però que tenen poc a veure amb les perspectives ampliades —i enganyoses— de la llegenda.

L'autor de *La veritat sobre Sígfrid* es proposa donar a conèixer allò que realment s'ha esdevingut amb aquest mite i amb d'altres; uns mites que procedeixen del fons cultural col·lectiu o són de creació personal. La seva actitud respecte a l'expressió literària, si vol comunicar adequadament allò que pretén, no pot ser diferent de la de rebuig de qualsevol èmfasi creatiu, incompatible amb el seu escepticisme de fons. Aquesta posició l'acostava, sens dubte, a la sensibilitat oliveriana, tal com va assenyalar molt justament Maria Campillo.⁶³ Com tam-

63. M. CAMPILLO, *C. A. Jordana ...*, p. 17.

bé l'agnosticisme, manifestat de manera molt clara en narracions com *La venjança del frare* o *Els miracles de Fonollar*, diversos moments de les quals fan sentir la seva presència en comèdies com *Allò que tal vegada s'esdevingué* o *El roig i el blau*.

Altrament, *La venjança...* inclou els «Fragments bíblics», uns textos paròdics que són una anticipació de narracions més extenses de l'escriptor, com la ja esmentada *Els miracles de Fonollar*, una paròdia general del Més Enllà, en la qual Jordana pot subratllar el seu total escepticisme per un Cel que presenta les mateixes mancances que la Terra.

La proximitat d'aquesta part del món literari de C. A. Jordana amb el de J. Oliver resulta innegable. Però entre ambdós escriptors hi ha una diferència important pel que fa a l'enfocament de la qüestió religiosa: l'agnosticisme de Jordana és una posició segura, militant gairebé, que es resol en l'apel·lació implícita, en *La venjança...*, d'oblidar la reflexió religiosa, mentre que l'escepticisme oliverià no és ben bé un agnosticisme, sinó una interrogació permanent, a la qual tornarà un cop i un altre al llarg de la seva obra.

Aquell «tal vegada» que Oliver inclou en el títol d'una de les seves comèdies és revelador de la pròpia cautela davant una qüestió que el preocupa i a la qual no trobarà una resposta definitiva. Podríem dir, per altra part, que la intenció d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* s'acosta a la de *La veritat sobre Sígfrid*, ja que la comèdia i la narració utilitzen l'element paròdic com a explicació d'uns fets que, segons Jordana, van ocórrer amb seguretat en el que tenen de significació profunda —*la veritat*—, però que, segons Oliver, només potser —*tal vegada*— es van produir.⁶⁴

64. Per tant, matísem l'afirmació de M. Campillo que creu que ambdues obres «desenrotllen l'element paròdic com a explicació possible del que tal vegada fou, o sigui, de la veritat que s'amaga darrera d'uns fets consagrats per la tradició literària o la fe cristiana». Vegeu M. CAMPILLO, *C. A. Jordana...*, p. 54.

Per a C. A. Jordana, vegeu, entre altres: M. CAMPILLO, *C. A. Jordana...* Tesi de llicenciatura inèdita; «C. A. Jordana, l'intel·lectual i la ideologia». *Serra d'Or*, núm. 209 (febrer de 1977), p. 95-97; «Situació i sentit d'*Una mena d'amor*». *Els Marges*, núm. 11, setembre de 1977, p. 101-107; Pròleg a C. A.

Per la seva banda, Sacha Guitry és un autor d'obra molt extensa i d'una gran varietat de registres. Però, probablement, allò que resulta més característic del teatre de Guitry és, d'una banda, un diàleg ràpid, variat i, en general, versemblant segons els models *boulevardiers*; de l'altra, un erotisme que s'expressa en un llenguatge que es mou en la frontera de la permissibilitat social.

Tanmateix, Oliver no el prendrà com a referent a través de les comèdies en què l'autor francès es mostra més cínic i més agut en l'estudi del joc eròtic o de la passió amorosa —*La jalousie, Le mari, la femme et l'amant* o *Désiré*—, sinó mitjançant si de cas una fantasia mítica com *Adam et Ève*, alguna comèdia d'intriga amb transgressió de la convenció, com *Un tour au Paradis*⁶⁵ o diverses meditacions a l'entorn del teatre, com *Le comédien* i potser d'altres.⁶⁶ I és que Oliver podia buscar en Guitry una combinació d'esperit àgil i *desabusé* i de dialèctica brillant.⁶⁷

Pel que fa a J. Supervielle, Oliver segurament s'interessava

JORDANA, *Quimet dels lleopards i altres contes*. Barcelona: Laia, 1985, p. 7-33 (Les Eines de Butxaca, 22); Domènec GUANSÉ, «C. A. Jordana. *Abans d'ara*». Barcelona: Proa, 1966, p. 142-145 [Reeditat a Tarragona: Edicions del Médol, 1994]; «Notícia de C. A. Jordana». C. A. JORDANA, *El món de Joan Ferrer*. Barcelona: Proa, 1971, p. 5-9 (Biblioteca A Tot Vent, 156); Josep Maria BENET I JORNET, «C. A. Jordana, més enllà de la pulcritud». Dins *Els Marges*, 1, 1974; Pròleg a C. A. JORDANA, *El Rusio i el Pelao*. Barcelona: Edicions 62, 1975 (Antologia Catalana, 77). Aquests dos articles de J. M. Benet i Jor-net han estat reunits sota l'epígraf «Sobre Cèsar August Jordana» a Josep M. BENET I JORNET, *La malícia del text*. Barcelona: Curial, 1992, p. 13-50 (Biblioteca d'Els Marges, 3); Sebastià JUAN ARBÓ, *Memorias: Los hombres de mi ciudad*. Barcelona: Planeta, 1982, p. 169-172. Altrament, a la biblioteca de l'autor hi hem trobat diverses obres de C. A. Jordana.

65. Vegeu l'apartat dedicat a l'estudi d'*El roig i el blau*.

66. Vegeu l'apartat dedicat a l'estudi de *Primera representació*.

67. Per a Sacha Guitry, vegeu, entre altres: Jacques LORCEY, *Sacha Guitry*. París: La Table Ronde, 1971; Henri JADOUX, *Sacha Guitry*. París: Librairie Académique Perrin, 1982; Dominique DESANTI, *Sacha Guitry, 50 ans de spectacle*. París: Grasset, 1982 —probablement el millor estudi de conjunt del «fenomen Guitry».

per l'equilibrada mescla de lirisme i humor que presenten les seves creacions dramàtiques, que, per altra part, tenen sempre alguna cosa de puresa primigènia, d'infància allargada per revelar als homes el secret de la transparència salvaguardada en un indret gairebé desconegut de tothom. Aquell aire de visió fantàstica, una mica evanescent, elemental i, alhora, profundament culturalista que sovint té la literatura de Supervielle no és obstacle perquè, quan la circumstància ho demana, com en el cas de la comèdia *La première famille*, l'adulteri ocupi, momentàniament, el primer pla de l'atenció de l'humor benèvol de l'autor. La qüestió de la puresa primigènia també ha estat un motiu de reflexió oliverià, tal com demostren els versos de la «Profecia» que obre *Poesia empírica* sota un aiguafort d'animals de Josep Granyer.

Altrament, *La première famille* va ser editada gairebé al mateix temps que *Allò que tal vegada...*, per la qual cosa no podem parlar d'una influència de l'edició de l'obra de Supervielle sobre la d'Oliver: la primera edició de *La première famille* du peu d'impremta del 18 de juliol de 1936; la primera d'*Allò que tal vegada...* el porta del novembre del mateix 1936. Així i tot, no és impossible que l'escriptor català hagués conegut la peça francesa en algun viatge a França, ja que *La première famille* havia estat representada, anteriorment, a Marsella i a París.⁶⁸

Per altra part, J. Oliver coincideix amb George B. Shaw en una qüestió fonamental, però, en ella mateixa, imprecisa: la voluntat de fer «teatre d'idees». En el cas de l'escriptor irlandès, es tracta d'un desig de fons, persistent i àmpliament realitzat; en el de l'escriptor català, d'una decisió aplicada amb unes limitacions evidents, i concretada, doncs, només parcialment.

El punt real de contacte entre tots dos autors en un àmbit

68. Per a Jules Supervielle, vegeu, entre altres: Henri THOMAS, *La chasse aux trésors*. París: Gallimard, 1961; Claude ROY, *Jules Supervielle*. París: Seghers, 1970; Roger VIVIER, *Lire Supervielle*. París: Corti, 1971; Georges POULET, *Études sur le temps humain*. Segona edició, París: Plon, 1977, p. 109-127. Altrament, hem trobat a la biblioteca de J. Oliver diverses obres de J. Supervielle.

tan extens com el «teatre d'idees» és la defensa d'un evolucionisme: de tipus vitalista en Shaw, i que es manifestarà en obres tan rellevants com *Man and Superman* o el cicle *Back to Methuselah*; de tipus humanista i liberal en Oliver, i que apareixerà clarament en *Allò que tal vegada s'esdevingué* —amb una semblança innegable amb *In the Beginning*, la primera part de *Back...*— i, com és natural, en la versió de *Pygmalion*, la comèdia de G. B. Shaw que Oliver integrarà en el seu món dramàtic.⁶⁹

També el dramaturg català optarà, com Shaw, per un diàleg en què l'humor, la ironia i, de vegades, la paradoxa esdevenen instruments efectius de les idees. Però en aquest aspecte, Oliver deu més a la tradició *boulevardière* francesa que a la influència de l'autor irlandès. Perquè l'enginy expressiu del dramaturg d'*Allò que tal vegada...* resulta sempre de to menor al costat del de Shaw. I és que si bé el diàleg oliverià es desenvolupa en una realitat teatral on conflueixen els grans temes que provoquen la reflexió humana, com en *Allò que tal vegada...*, ho fa amb una aparent modèstia constructiva i amb una dicció de conversa privada. I a més, amb una pluralitat de referents simplement apuntats —la nostàlgia de la felicitat, el sentit de la vida, la mort—, que fa impossible la brillantor sovint emfàtica, massa autoconscient, de l'humor de G. B. Shaw.

L'autor de *Pygmalion* se sent empès, d'altra banda, a analitzar exclusivament un gran tema per obra, la qual cosa encara reforça la tendència de l'escriptor a lluir el propi enginy en to major. Hom diria que G. B. Shaw té a punt sempre la rèpli-

69. L'autor irlandès parteix de la constatació que qualsevol estructura social disposa d'una capacitat potencial de transformació indiscutible, determinada, segons ell, per les lleis de producció marxistes. I creu que aquesta força latent que hi ha en el poble es concentra en una minoria que ha de ser l'encarregada d'assumir la direcció política.

En aquest aspecte, Oliver no té un pensament de perfil tan definit ni tan travat com Shaw. Per a l'autor d'*Allò que tal vegada...* el punt de partida en la reflexió és la consciència de la felicitat perduda, fruita en el passat mític —i doncs, improbable— del Paradís. L'única resposta digna de l'home és l'esforç pacient i continuat pel saber i per la veritat, i per la seva difusió.

ca irònica davant de qualsevol fet, pensament o proposta, excepte quan es tracta d'aplicar-la a la pròpia consciència d'escriptor i a l'estil que se'n deriva.

En canvi, quan Shaw centra el seu estudi dramàtic en una qüestió, realment o suposadament, més acotada, com la importància de la pronúncia com a signe cultural definitori de les classes socials en *Pygmalion*, l'humor de Shaw esdevé més planer, més convincent, sense que, per això, perdi brillantor o gràcia.

Tant el G. B. Shaw de *Man and Superman* o de *Pygmalion* com l'Oliver d'*Allò que tal vegada...* consideren que la substància humorística de la construcció dramàtica es troba, bàsicament, en el llenguatge com a instrument conformador i vehiculador de la intel·ligència, que és, per a ells, una facultat analítica i crítica. I per tant, una via d'accés a l'humor, ja que posa en evidència les disfuncions entre els principis i la realitat; és a dir, revela la paradoxa constitutiva del món.

Ambdós autors es preocupen per la qüestió religiosa, com a element conformador d'aquest món, i que trobem molt present en *Androcles and the Lion*, en *Back...* o en *Saint Joan*, però també en *Allò que tal vegada...* Però a Shaw, acceptar la fe religiosa com a creença suposaria retornar a l'idealisme. Per contra, troba en el sentiment religiós una expressió significativa de l'evolució històrica, una ficció necessària...

Oliver, en canvi, es distanciarà de la formulació ortodoxa de la fe —cristiana— per tal d'intentar precisar-ne l'essència i, doncs, la veritat. Tanmateix, la veritat pot trobar-se en la mateixa negació de la fe, en la dissolució en la simple llegenda mítica dels referents de la fe. La recerca oliveriana és, per tant, perillosa perquè pot conduir l'individu a la intempèrie completa de la no-creença, a la qual ja ha accedit G. B. Shaw, però sense la consciència tràgica que hi ha en el fons de l'espirit oliverià.⁷⁰

70. G. B. Shaw i J. Oliver també compartiran l'interès per la figura de Jesús: el primer el veu com un profeta i un veritable estadista que, en plena civilització esclavista, aposta per la igualtat entre els homes; el segon, sobretot en la vellesa, com un referent moral contraposat a les pràctiques de l'Església —i en particular del Vaticà, com a expressió suprema del poder eclesial. Ve-

AL·LÒ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ:
PARAL·LELISMES I COINCIDÈNCIES

Per tal de caracteritzar adequadament *Allò que tal vegada...*, creiem aclaridor analitzar ara, amb un cert deteniment, les coincidències argumentals i temàtiques de la peça d'Oliver que ens ocupa amb algunes de les obres que hem esmentat anteriorment: «Fragments bíblics», de *La venjança del frare*, de C. A. Jordana, *In the Beginning*, de George Bernard Shaw, *Adam et Ève*, de Sacha Guitry, i *La première famille*, de Jules Supervielle.

«Fragments bíblics» de *La venjança del frare*, de C. A. Jordana

En el seu estudi sobre el conjunt de l'obra de C. A. Jordana, Maria Campillo caracteritzava nítidament l'humor dels «Fragments bíblics» de *La venjança del frare*.¹ I així afirmava que «l'humor [hi] ve donat per la utilització dels anacronismes i pel rebaixament sistemàtic de la categoria mítica tradicional dels personatges. Això ho aconsegueix [Jordana] fent-los-hi fer coses marcadament impròpies de personatges bíblics com a tals [...], o bé atribuint-los comentaris en termes pretesament ingenus sobre els fets bíblics, de tal manera que el to i l'actitud canvien el sentit dels fets [...]». Una altra tècnica és la de donar

geu, com a exemple de la valoració oliveriana, la secció «Jesusisme. Exegesi casolana. Contra els intermediaris», del volum poètic *Poesia empírica* (1981).

Per al teatre de G. B. Shaw, vegeu, entre molts altres: Eric BENTLEY, *Bernard Shaw*. Nova York, 1947; Hesketh PEARSON, *Bernard Shaw*. París: Éditions du Pavois, 1949; Blas Raúl GALLO, *Introducción al teatro de Bernard Shaw*. Buenos Aires: Siglo XX, 1960; Margery MORGAN, *The Shavian Playground*. Londres: Methuen, 1972; Alfred TURCO, *Shaw's Moral Vision*. Cornell, 1976; Asela RODRÍGUEZ-SEDA DE LAGUNA, *Shaw en el mundo hispánico*. Puerto Rico: Editorial Universitaria, 1981. Per altra part, hem trobat a la biblioteca de J. Oliver diverses obres de G. B. Shaw en traducció francesa, catalana o castellana.

una explicació natural als fets miraculosos: la parada del sol, a l'episodi de Josuè, és només un malentès; la crema de jueus, una combinació enginyosa; i, ençara, després d'un edicte on s'afirma que serà reduït a miques qui digui cap inconveniència contra el Déu dels jueus, introdueix un comentari en aquests termes: "Hom pot veure de quina extraordinària faisó les manifestacions miraculoses endolcien i higienitzaven els sentiments de Nabucadnezar, rei de Caldea".»⁷¹

Aquesta interpretació és aplicable, en les línies generals, a la construcció i al desenvolupament d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*: remarcuem, com a exemple, el malentès d'Adam i Eva a l'entorn de l'Arbre de la Vida. Així, doncs, el Pecat Original i les seves terribles conseqüències provenen d'un error més que d'un acte culpable... Per consegüent, Oliver usa en aquesta peça dos recursos expressius que caracteritzaven l'escriptura de Jordana en obres com la ja esmentada *Quatre venjances* o *Els miracles de Fonollar* i *La veritat sobre Sigfrid*.⁷² L'escepticisme i la paròdia; dues qualitats que conflueixen en la desmitificació, «l'altra interpretació possible del fet religiós i del fet heroic».⁷³

M. Campillo destaca, també, els paral·lelismes entre *Els miracles de Fonollar* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*, i escriu que l'autor d'aquesta última obra també «adopta una actitud humorística, amb la qual pretén la banalització de la tradició religiosa cristiana, amb un aspecte molt semblant de paròdia burocràtico-jeràrquica dels estaments celestials a la que fa servir Jordana».⁷⁴ Es tracta d'una interpretació amb la qual no podem estar completament d'acord, perquè creiem que l'humor oliverià d'*Allò que tal vegada...* és, per damunt de tot, un recurs distanciadador que, més que la banalització de la tradició religiosa cristiana, aspira a provocar la reflexió sobre l'origen i el sentit últim

71. M. CAMPILLO, C. A. *Jordana...*, p. 50-51.

72. C. A. JORDANA, *La veritat sobre Sigfrid*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1927 (Biblioteca Catalònia, 11). La narració que dona títol al volum va precedida de la més breu *Els miracles de Fonollar*. Hem trobat un exemplar d'aquest llibre a la biblioteca de J. Oliver.

73. M. CAMPILLO, C. A. *Jordana...*, p. 51-52.

74. *Ibidem*, p. 53-54.

d'aquesta tradició, sobre la veritat essencial que pugui contenir. I l'humor no ha de resultar-nos enganyós, ja que no pot dissimular la preocupació profunda que aflora, per exemple, en determinades rèpliques d'algun diàleg entre Adam i Eva...

Sobre *In the Beginning*
(*Back to Methuselah*),
Adam et Ève i *La première famille*

Globalment, aquestes tres peces són, com *Allò que tal vegada s'esdevingué*, tres exercicis de reescriptura dramàtica de la tradició bíblica, amb la voluntat d'usar-la irònicament com a instrument de revisió crítica de diversos aspectes constitutius de la realitat política, social i moral de les societats a les quals s'adreçaven els autors.⁷⁵

No totes, però, tenen la mateixa profunditat ni el mateix abast perquè, assumida aquella voluntat, la intenció dels diversos escriptors va de la gran construcció teleològica de George Bernard Shaw —de la qual *In the Beginning* solament és la primera de les cinc parts de què consta—⁷⁶ fins a l'entreteniment

75. En la nostra anàlisi, hem recorregut, respectivament, a Bernard SHAW, *In the Beginning (Back to Methuselah)*. Londres: Penguin Books, 1990; Sacha GUITRY, *Adam et Ève, Théâtre Complet*, 7. París: Éditions du Club de l'Honnête Homme, 1974, p. 177-192, i Jules SUPERVIELLE *Bolivar/La première famille*. París: Gallimard, 1936 (NRF), p. 193-239.

76. Xavier Fàbregas va ser, segurament, qui més va remarcar la relació entre la literatura dramàtica d'Oliver i la de Bernard Shaw, tant considerades globalment com en algun dels elements que les componen. Vegeu TO, p. 14. Pel que fa a peces concretes, Fàbregas va assenyalar clarament la coincidència argumental entre *Back to Methuselah* —del qual, com ja hem indicat, *In the Beginning* és la primera part— i *Allò que tal vegada...* «en raó de l'interès que Joan Oliver ha sentit per Bernard Shaw com a conseqüència d'unes indiscutibles afinitats de temperament i, en alguns punts, d'ideologia, entre el dramaturg irlandès i el nostre escriptor». Vegeu XAVIER FÀBREGAS, «Vint-i-cinc anys de Joan Oliver». *Serra d'Or* (octubre 1970), p. 71. Tanmateix, Oliver semblava posar en dubte la influència del teatre de Shaw sobre l'obra pròpia. Vegeu F. FORMOSA, «Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 9.

amable i un punt irreverent de Jules Supervielle, passant per la reflexió idealista i filantròpica, i alhora escèptica, tan *boulevardière*, de Sacha Guitry.

És difícil de determinar els límits entre la veritable influència i la simple coincidència entre dues produccions dramàtiques i les actituds que les motiven. Ara bé, en el cas precis d'*Allò que tal vegada...* no és impossible, com veurem, que una peça de Shaw hagi tingut un ascendent directe sobre una altra d'Oliver.

El fet que, segons les seves declaracions, l'autor d'*Allò que tal vegada...* llegís Shaw «molt més tard» del que ell considera l'època de formació com a escriptor dona a aquestes paraules un abast incert perquè designen un període vague. I més, si tenim en compte que la resposta a Formosa és de primeries de 1983 —per tant, molts anys després que es produís tot allò a què fa referència en una bona part de l'entrevista.

Sílvia Oliver, filla de l'autor, ens ha confirmat que el seu pare no llegia anglès. Així i tot, l'autor, en la joventut, hauria pogut conèixer *Back to Methuselah* a través de la primera traducció castellana, publicada el 1926 —George Bernard SHAW, *Volviendo a Matusalén* (*Un pentateuco metabiológico*). Madrid: Editor M. Aguilar, 1926. En canvi, no és possible que Oliver conegués aquesta obra de Shaw mitjançant traducció francesa, ja que la primera no apareix fins al 1959 —George Bernard SHAW, *Retour à Mathusalem* (*Pentateuque metabiologique*). París: Aubier, 1959.

Altrament, ens consta que a Barcelona, durant els anys vint, almenys van ser representades dues obres —la segona, en versió castellana i francesa— de G. Bernard Shaw: *Càndida*, *Santa Juana* (Teatre Goya, octubre de 1925, amb Margarida Xirgu); *Sainte Jeanne* (Teatre Novetats, gener de 1927, amb Georges i Ludmila Pitoëff). L'estrena en català, al Teatre Romea, de *Càndida* es produí molt abans, el 1909, traduïda per Martí Alegre, i a càrrec de la Nova Empresa de Teatre Català dirigida per Adrià Gual. Vegeu Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*. Barcelona: Aedos, 1960, p. 231.

Carles Capdevila publicà a *La Nova Revista* les peces següents de Shaw: *El deixeble del diable* (1925), *Santa Joana* (1927) i *Cèsar i Cleopatra* (1927). També va editar *L'home i les armes* (1934).

El setmanari *Mirador* va publicar, els anys trenta, alguns articles sobre la figura i l'obra de G. Bernard Shaw. Com és ara: Miquel LLOR, «Bernard Shaw i el públic barcelonès». *Mirador* (20.2.1930), p. 5, i Ramon ESQUERRA, «Noves de Bernard Shaw». *Mirador* (24.10.1935), p. 5.

Per altra part, al llarg d'aquesta mateixa dècada, es van realitzar diverses pel·lícules basades en obres de l'autor de *Back to Methuselah*: per exemple, *Pygmalion* (1935), d'Erich Engel; o una altra versió de *Pygmalion* (1937), de Ludwig Berger; i encara un altre *Pygmalion* (1938), d'Anthony Asquith i Leslie Howard; també, *Arms and the Man* (1932), de Cecil Lewis. Durant els anys quaranta se'n produïrien altres, com *Major Barbara* (1941) o *Caesar and Cleopatra* (1945), ambdues de Gabriel Pascal.

La reinterpretació problemàticament optimista —que de vegades s'acosta, com ja hem subratllat, a un pessimisme que sembla inevitable— que la peça de Joan Oliver fa del mite bíblic s'inscriu de ple en aquest corrent, i hi aporta una visió distanciada, i alhora fidel, de les estructures sotmeses a anàlisi des de l'àmbit català. *Allò que tal vegada s'esdevingué* és, en aquest sentit, més penetrant que les peces de Shaw, Guitry i Super-vielle. I això perquè el seu marc de referència històrica —la família burgesa catalana— és més concret que el del primer. La reflexió de Shaw és, segurament, més ambiciosa: sembla adreçada al conjunt de la humanitat a partir de la qüestió d'abast universal del model d'home a què cal aspirar. L'articulació de la peça i el to global del diàleg tendeixen a remarcar-ne la transcendència i l'humor distanciator, que hi és, queda sovint diluït en la densitat —de vegades, també en la simple retòrica— de la reflexió.

En canvi, l'abast més limitat del text oliverià permet a l'autor mantenir centrat contínuament l'objectiu, analitzar-lo en detall i estendre l'humor per tota la peça sense alterar, gairebé mai, la naturalesa de la relació establerta pel dramaturg entre el fons temàtic i la seva expressió escènica. Només sembla que l'equilibri es trenca, d'una manera clara, en l'escena immediatament posterior a la mort d'Abel a mans de Caïn. Tanmateix, aquesta inflexió podria justificar-se per la singularitat del moment en el conjunt d'*Allò que tal vegada...*, la qual cosa el converteix en un contrapunt discutible, però no palesament equivocat. Així doncs, Shaw parla directament a la humanitat sobre l'home. I el fet, si bé atorga una indubtable ambició a l'obra, al mateix temps n'esmussa, en part, la significació.

Oliver s'adreça a una societat concreta —a la catalana dels anys trenta, i a l'actual en la mesura que hi pervisquin els condicionants duts a escena— i, només com a conseqüència d'aquest fet i sense una voluntat explícita, a tots els homes. L'autor d'*Allò que tal vegada...* hi analitza els ingredients de la institució familiar tot subratllant les referències i les actituds que remetent, indefugiblement, a la realitat catalana.

Les diferències entre el seu text i els de Guitry⁷⁷ i Supervielle⁷⁸ són, encara, més notòries. Sens dubte, les peces d'aquests autors francesos són molt més lleugeres que les d'Oliver o de Shaw: més que una voluntat d'anàlisi —sobretot en la de Supervielle—, hi ha un desig de constatació amable de la realitat. Guitry recull l'experiència genèrica de l'home i n'ofereix una visió malencònica i resignada, amb un toc final displicent, frívol, segons la tradició més elegant i somrient del *boulevard*. Supervielle, com Oliver, fixa la mirada en la família. I en fa motiu d'entreteniment civilitzat, lluny d'exaltacions impossibles i d'anàlisis delicades. Un molt discret escepticisme travessa *La première famille*...

Però on, sens dubte, és fa més remarcable la posició d'Oliver és en aquells fragments d'*Allò que tal vegada...* en què l'hu-

77. Estrenada a la Comédie Française, de París, el 10 de maig de 1933. Publicada a Sacha GUITRY, *Jean III/Adam et Ève*. Oeuvres de... Troisième série. Tome IX. Monte-Carlo: Raoul Solar, gener de 1953.

D'altra banda, al final dels anys seixanta, J. Oliver va traduir, per a l'actor Albert Closas, la peça de S. Guitry *Faisons un rêve*, amb el títol *Visquem un somni*.

78. En una primera versió titulada *Adam*, l'obra va ser estrenada a Marsella per la Compagnie du Rideau Bleu, sota la direcció de Louis Ducreux. Ja amb el títol de *La première famille* va ser representada per la Compagnie des Quinze, dirigida per Michel Saint Denis. Publicada a Jules SUPERVIELLE, *Boulevard/La première famille*. París: Gallimard, 1936 (NRF). Ens ha estat impossible precisar les dates de les representacions de la doble versió de l'obra. Cal suposar que devien tenir lloc en la primera meitat dels anys trenta.

Joan Oliver va publicar durant la Guerra Civil quatre contes traduïts de J. Supervielle —*La noia d'alta mar*, *La inconeguda del Sena*, *La noia de la veu de violí* i *Els coixos del cel*— que van ser aplegats en el volum Jules Supervielle, *La noia d'alta mar*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937 (Quaderns Literaris, 162).

Un cop a l'exili a Santiago de Xile, Oliver va publicar a la secció «L'hora de les bruixes», de la revista *Germanor*, núm. 521, novembre de 1947, p. 8-10, *Un conte de Jules Supervielle*.

Retornat a Catalunya, enviarà a la revista de Santiago de Xile cinc poemes de J. Supervielle traduïts del recull *Les amis inconnus* (París: Gallimard, 1934 [NRF]). Són aquests: *L'ocell*, *Són ben bé uns altres llavis*, *Els seguidors*, *Naufragi* i *Fer lloc*. La revista *Germanor* els va publicar en el núm. 541, juliol de 1949, p. 15-16.

mor sembla enretirar-se, però no desaparèixer, per tal que una reflexió adolorida, pèrplexa, profundament humana ocupi la nostra atenció. L'autor, des de l'anàlisi familiar històrica, es remunta convincentment a la consideració de la condició humana d'un cert regust existencialista *avant la lettre*, sense que ens faci l'efecte que s'adreça a un receptor imprecís i massa ampli. I amb una vibració cordial, de confessió a mitja veu que l'aparta amb claredat dels sil·logismes i les paradoxes, sovint brillants i freds —i algun cop, pretensiosos—, d'un Shaw massa inclinat a l'ús immoderat de l'enginy en qualsevol dels seus registres.

En aquest aspecte, *Allò que tal vegada...* s'insinua com un antecedent d'una obra esplèndida que escriurà vint anys més tard: *Ball robat*. Per tant, la peça d'Oliver també ens parla d'unes realitats permanents que, més enllà de les circumstàncies històriques, es mantenen idèntiques, ja que afecten l'essència de l'home. O allò que creiem que és aquesta essència, perquè la història humana és encara tan breu que l'home i el món no han disposat del temps que cal veritablement per entendre la vida.

Altrament, podem enllaçar l'obra que ens ocupa, dins la producció oliveriana, amb *El 30 d'abril* i amb *La fam*. I és possible fer-ho a través d'una línia de reflexió que, en *Allò que tal vegada...*, pren com a motiu d'estudi la relació entre família —com a poder de preservació— i individu —com a força de descoberta—, analitza després, en *El 30 d'abril*, la realitat política d'un conjunt social, i examina finalment, en *La fam*, un procés de canvi sociopolític radical que implica els homes i la seva realitat individual i col·lectiva.

ALLÒ QUE TAL VEGADA S'ESDEVINGUÉ: CONSIDERACIONS FINALS

Sens dubte, *Allò que tal vegada s'esdevingué* és l'obra de preguerra d'Oliver més madura i més ben resolta. L'autor hi aconsegueix una equilibrada combinació d'humor i transcendència conceptual que supera clarament les seves propostes

anterior. Com veurem, la crítica, en el seu moment, va assenyalar la significació dissident de la comèdia, que ens sembla indiscutible i que ja es manifesta, d'antuvi, en la displicència amb què l'autor sembla que s'acosta al mite bíblic.

No creiem, tanmateix, que l'obra excel·leixi per aquesta significació considerada en un sentit estricte, sinó per la relació harmònica que Oliver hi estableix entre l'humor expressiu, realment enginyós, i les idees que hi exposa, les quals depassen àmpliament els límits del que entenem per inconformisme. Reflexions diverses del Querub, de Caïn, d'Eva i d'Adam recullen un fons molt dens d'inquietud essencial que enfronta l'individu amb el problema de la transcendència. I Oliver s'hi encara sense renunciar a l'humor, però al mateix temps hi ha rèpliques dels personatges —d'Eva i d'Adam, sobretot; però també de Caïn, algun cop— que ens deixen veure nítidament una profunda preocupació existencial que l'autor assumeix i transmet amb una discreta però innegable malenconia.

Però Oliver encara subratlla l'encert filtrant aquesta expressió irònicament lleugera de la inquietud vital a través d'una anàlisi històrica, concreta, de les relacions familiars, i exactament, de les relacions familiars burgeses característiques del país. Per tant, l'autor passa per diversos plans de la realitat humana: des d'un de molt genèric a un de ben específic. Aquest procés és molt semblant, en la seva trajectòria, al que concretarà, amb més afinament, densitat i convicció, en les pàgines de *Ball robot*. Perquè l'estructura d'*Allò que tal vegada...* no té l'agilitat i la precisió de la d'aquella comèdia, en alguna escena hi ha un excés de discursivitat i el pensament no presenta, encara, l'elaborada consistència de la peça que escriurà més de vint anys després. Altrament, el fet de presentar la família mitjançant pares i fills —fins ara, aquests últims no havien aparegut en les peces oliverianes— i de convertir-la en la primera família —la família fundacional— transforma el conjunt en un retrat definitori i global, perquè fins i tot la institució de l'amant, en potència, hi és representada —almenys, en la primera versió.

CATACLISME O EL JOC PERFECTE DE LES CORRESPONDÈNCIES⁷⁹

Com a construcció dramàtica, *Cataclisme* és probablement la peça d'Oliver que —seguint el camí iniciat amb *Cambrera nova*, que culminarà amb *Primera representació*, en una certa mesura, i sobretot amb *Ball robat*— respecta més escrupolosament un mosaic d'equilibris i de compensacions que Corvin assenyala com a característic de la comèdia burgesa.⁸⁰ Podríem

79. No disposem de l'original d'aquesta *Tragicomèdia en tres actes*, que no figura a l'arxiu de l'autor. L'obra ja estava enllestida a finals de 1934 o, com a molt tard, a primers de 1935, perquè l'autor va presentar-la —juntament amb *Allò que tal vegada...*— a la convocatòria de 1934 del Premi de Teatre Ignasi Iglésias, segons consta en la llista d'obres que hi concorrien publicada pel diari *L'Instant* (12.1.1935), p. 5. Va ser editada el mateix 1935 —vegeu Joan OLIVER, *Cataclisme*. Barcelona, 1935 (El Nostre Teatre, 32). Oliver va sotmetre l'obra a revisió —«durant els anys seixanta», segons assegurava a F. Formosa —«Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 10)— i va reeditar-la, revisada i amb el títol *El papà de Romeo i Julieta*, dins *TO*, p. 115-186. Tampoc no hem trobat l'original d'aquesta revisió al seu arxiu. En el nostre estudi, hem recorregut a l'edició de 1935. No hem usat l'edició de 1977 perquè la primera —altrament, l'única representada en un escenari— ens permet de fer una interpretació cenyida al text redactat per Oliver en el període creatiu en el qual la peça s'insereix. *Cataclisme* va ser estrenada al Teatre Principal, de Reus, l'11 de maig de 1935, per la companyia de Pepeta Fornés i Josep Clapera. No disposem del repartiment de l'estrena de Reus. Després d'un intent frustrat de reestrenar-la a Barcelona, pel març de 1936, al Teatre Principal —Principal-Palace, s'anomenava llavors—, la comèdia d'Oliver no hi arribaria fins que la companyia encapçalada per Enric Borràs la va dur al collectivitzat Teatre Poliorama —aleshores, Teatre Català de la Comèdia— el 10 de setembre de 1936, després de l'inici de la guerra i la revolució. Vegeu Robert MARRAST, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1978, p.116 (Monografies de Teatre, 8). També, F. FORMOSA, «Joan Oliver...». *Estudis Escènics*, 22, p. 10; «*Cataclisme*, al Poliorama». *La Publicitat*, 10.9.1936, p. 4.

Altrament, Pau Garsaball va encarnar el paper protagonista en una versió televisiva d'*El papà de Romeo i Julieta*, dirigida per Sergi Schaff, emesa per TVE-Circuit Català, dins el programa Gran Teatre, el dia 27 de maig de 1980.

80. Michel CORVIN, *Le théâtre de boulevard*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989 (Que sais-je?, 2142), p. 42.

dir que, en aquesta obra de Joan Oliver, l'estudi de triangle sentimental —iniciat amb *Cambrera nova* i *Una mena d'orgull*— arriba a un punt notable de complexitat i precisió.

Troblem en *Cataclisme* un joc de tres triangles que tenen com a centre la figura de Pere Datzira. El primer és el que formen aquest, la muller —Filomena—, i Clotilde —l'amant de Datzira; el segon és el constituït per Clotilde, Datzira i el doctor Raventós —metge i amic de Pere Datzira—, i el tercer és el que componen Filomena, Datzira i Àngel Garriga —l'amic de Filomena emigrat fa molts anys.

Podem dir que la relació entre Pere, Filomena i Clotilde és la d'un triangle típic, gairebé reconegut, vulgar de tan freqüent. Però ja no ho resulta tant que les tres figures que l'integren es trobin implicades en altres jocs triangulars. I així, Filomena dibuixa un relació d'aquesta mena amb el mateix Pere i Àngel Garriga, mentre que Clotilde es vincula, amb idèntic procediment, amb el doctor Raventós i amb Datzira.

Aquesta estranya composició de relacions personals provoca no tan sols que Pere no hagi estat pare amb la seva muller, sinó que tampoc ho hagi estat amb la seva amant. Per tant, la doble paternitat de Datzira és una doble paternitat aparent. Per consegüent, Pere és una pura aparença: aparença de marit, aparença de pare, aparença d'amant. La seva és una vida instal·lada en la ficció.

Com ho és també la de Filomena, la muller. I la de Clotilde, l'amant. I igualment, les de l'amic Raventós i del retrobat Àngel Garriga. L'univers d'aquests burgesos adults —i de qui els complau, com Clotilde— es fonamenta en la falsedat constitutiva. Perquè la família —pedra angular de la vida social— de Pere Datzira és una illusió. Però també ho és l'amistançament que, segons hem vist en analitzar altres peces d'Oliver, s'hi correspon, la nega i, alhora, la complementa. L'autor, en *Cataclisme*, dóna un pas més, respecte a obres anteriors, i fa més explícites la negació de la viabilitat de la família burgesa tradicional i, al mateix temps, la de la solució secretament admesa.⁸¹

81. Ens referim, sobretot, als plantejaments ideològics i, no tant, a la reflexió dramàtica formal.

Tenint en compte això últim, és lògic creure que la possibilitat de vida honesta que semblen encarnar Quim i Joana és problemàtica. I ho és perquè amb el matrimoni entraran de ple en el món adult i, de grat o per força, segurament reproduiran el model familiar vigent. En aquest sentit, Oliver es defineix clarament, es mostra circumspecte. Però les especulacions de Joana a l'entorn de la imatge de muller ideal que té Quim —unes especulacions que acosten la noia a figures com la Joana de *Gairebé un acte...* o la Regina de *Primera representació*— no deixen entreveure un futur gaire atractiu. Oliver no tenia una resposta que resolgués l'atzucac de *Cataclisme*. No la tenia, ni probablement va pensar mai que aquesta fos la seva missió.

CATACLISME EN EL CONTEXT CULTURAL I SOCIAL DE 1935

L'opció que Oliver havia pres en els seus inicis com a autor dramàtic, en la segona meitat dels anys vint, volia ser una aposta clara per un teatre comercial fidel a la preceptiva de la comèdia burgesa i, alhora, disposat a incorporar aquelles innovacions formals que, sense depassar-ne els límits, permetessin ampliar-ne les possibilitats expressives i traduir a l'escena una postura crítica que no pretenia, però, arribar al trencament. En aquest sentit, l'obra teatral que Carles Soldevila anava produint des de 1921 havia de ser un punt d'obligada referència per al jove Oliver, com després veurem. Encara que fos —i precisament per això val la pena parlar-ne— per intentar dibuixar-hi una alternativa pròpia que en representés, d'una banda, l'assumpció, i de l'altra, la superació.

Altrament, Oliver s'havia format com a home de lletres en l'ambient de l'anomenat Grup de Sabadell, en el qual tenia un lloc destacadíssim un humor il·lustrat amb arrels, potser més suposades que reals, en nuclis de l'avantguarda francesa⁸² i en

82. Sembla que, particularment, F. Trabal havia tingut una certa relació amb els cercles de Cocteau, Max Jacob i altres. Per altra part, pretenia homologar el seu *humorisme pur* amb la *poesia pura* —Mallarmé, Valéry— i

una línia d'humor català que aniria dels articles costumistes de Robert Robert, publicats en *Un tros de Paper*,⁸³ fins a Xavier Nogués, passant per Francesc Pujols.⁸⁴ Per tant, la disposició primera d'Oliver havia de dur-lo a interessar-se per una tradició vuitcentista autòctona —l'esmentat Robert Robert, Emili Vilanova— que ell mateix consideraria que culminava en una part de l'obra de Santiago Rusiñol: la dels sainets i quadres de costums, tal com hem vist que Oliver remarcava en *Digressions...*, sobretot pel que fa al treball de llenguatge i de caricatura.

Aquest interès d'Oliver no solament va ser teòric, sinó que va tenir una repercussió creativa notable: en les primeres peces —per exemple en *Cambrera nova*, o ara, en *Cataclisme*— ja trobem que l'autor s'acomoda a un enfocament de la realitat que té a veure amb el sainet o la comèdia de costums assumits i mediatitzats per l'autor de *Gente bien*.

la *música pura* —Erik Satie. Vegeu Miquel BACH, «Francesc Trabal, un humor impossible». Pròleg a Francesc TRABAL, *De cara a la paret*. Barcelona-Sabadell: Quaderns Crema/Ajuntament de Sabadell, 1985, p. 17-28 (Ragtime, 1).

83. Curiosament —i, potser, significativament— els articles de J. Oliver publicats a *Serra d'Or* al llarg dels anys seixanta apareixien en una secció personal titulada «Tros de paper». El llibre que els va recollir duia el mateix títol. (Barcelona: Ariel, 1970. Col·lecció Cinc d'Oros, 2.)

84. Sobre el Grup de Sabadell, vegeu: Andreu CASTELLS, «El darrer humorisme a gran escala». *L'art sabadellenc (Assaig de biografia local)*. Sabadell: Edicions Riutort, 1961, p. 598-606; *Quaranta-dos anys de diaris sabadellencs en català (1897-1938)*. Sabadell: Edicions Riutort, 1976, p. 41-52; Miquel BACH, «La Colla de Sabadell». *L'Avenç*, núm. 42 (octubre de 1981), p. 50-53; Pròleg a F. TRABAL, *De cara...*; «El Coro de Santa Rita, altrament anomenat Grup de Sabadell» (I i II). Dins *Arraona (Revista d'Història)*, núm. 9 i 10 (tardor de 1991 i primavera de 1992), p. 67-79 i 59-80, respectivament; Lluís CASALS I GARCIA, *Joan Oliver i la Colla de Sabadell*. Sabadell: Fundació Bosch i Cardellach, 1981 (Quaderns d'Arxiu, XXXVII); «Nois de casa bona, cultes i disconformes». *El País*, Quadern núm. 141 (9.6.1985); Joaquim MOLAS, «La literatura catalana i els moviments d'avantguarda». *L'Avenç*, núm. 19 (setembre de 1979), p. 22; *La literatura catalana d'avantguarda*. Barcelona: Antoni Bosch, editor, 1983, p. 98-99; Pilar RAHOLA, «Joan Oliver, el *Diari de Sabadell* i el coro de Santa Rita». *Serra d'Or*, núm. 324 (setembre de 1986), p. 43-47.

En un treball recent, Margarida Casacuberta ha estudiat la posició de Santiago Rusiñol sobre la realitat social catalana dels seus anys de maduresa a partir del *Glosari* que, amb el pseudònim de Xarau, l'autor va publicar al setmanari *L'Esquella de la Torratxa* entre el 21.6.1907 i l'11.9.1925.⁸⁵

Al llarg d'aquest ampli conjunt de glosses, Rusiñol dona una cosmovisió que és una resposta, des de la paròdia, a la corresponent d'Eugeni d'Ors en les pàgines de *La Veu de Catalunya*. Essencialment, la burgesia del país hi apareix com a provincianament inculta, profundament limitada. Entre ella, conceptes tan exaltats per Xènius com «Civilisme» i «Mediterranisme», per exemple, es perdien en el buit, i provocaven les consideracions sarcàstiques de Rusiñol. «Així, les glosses de Xarau són el negatiu perfecte de les glosses de Xènius. Abocades directament a la vulgaritat temàtica i formal [...] són profundament antierudites i desmitificadores per naturalesa.»⁸⁶

Des d'aquesta posició i entenent el teatre com a «fris costumista o com a bisturí de determinades tares socials», és natural que l'autor escrivís *Gente bien* per tractar satíricament l'aristocràcia —també provinciana, és clar— o *L'auca del senyor Esteve*, per donar la seva visió de la burgesia barcelonina. Segons M. Casacuberta, això explica, igualment, l'opció que el 1915 l'autor fa pel vodevil, perquè creia que, com el sànet o la farsa, era més adequat a la realitat catalana que la comèdia burgesa. I és que la «comèdia de senyors» esdevenia impossible en una terra on, de veritables senyors, no n'hi havia.⁸⁷ Per tant, podem afirmar que Rusiñol sotmet la burgesia del país a un tractament reductor que objectiva allò que, a parer de l'autor de

85. Margarida CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997. (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 56), p. 483-565.

86. *Ibidem*, p. 489.

87. XARAU, «Comèdies de senyors». *L'Esquella de la Torratxa*, núm 1690 (19.5.1911), p. 312-314. Cf. M. CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol...*, p. 513.

L'auca del senyor Esteve, és la dimensió veritable d'aquesta classe social.

En definitiva, Oliver, tan diferent de Rusiñol en altres aspectes, adopta molt sovint aquesta mateixa òptica —que encara retrobarem en el dibuix de l'Enric Forcada d'*Una drecera*, un melodrama escrit ben avançats els anys cinquanta— per presentar els seus burgesos, i per unes raons idèntiques a les de Rusiñol. Se'n distanciarà més decididament que aquest, n'evidenciarà els mecanismes vitals, procurarà buidar de sentimentalitat la mirada pròpia. Però en destacarà una mateixa limitació de fons.

En aquest aspecte, Oliver serà deutor sempre —amb les grans excepcions de *La fam* i *Ball robot*— de la situació cultural i social del país en el moment en què ell s'aplicava a la redacció de les primeres comèdies. Cal tenir present que, en la segona meitat de la dècada dels vint, el Noucentisme i els seus ideals havien entrat en una fase de franca descomposició. I en sorgia una burgesia que es mostrava als ulls dels joves intel·lectuals inconformistes de l'època com la classe limitada, incompleta, mancada, que el mateix Noucentisme, ara exhaust, tot i les seves pretensions, no havia sabut posar al nivell exigít per dur a terme, amb veritable eficàcia, la seva missió històrica d'estament industrial hegemònic. És a dir, des d'un altre punt de partida i, naturalment, per un altre camí, la intel·lectualitat del moment —és el cas d'Oliver— podia arribar a la mateixa constatació que Rusiñol —que, significativament, era recuperat entre 1925 i 1931, com a desgreuge de l'oblit noucentista—⁸⁸ unes dècades abans.

Naturalment, sota el franquisme, Oliver només trobarà dues ocasions per modificar substancialment aquesta òptica: en la configuració de la burgesia liberal de *Ball robot*, la qual es converteix en mostra de la consolidació d'un nucli dirigent respectable, i parcialment, en el traçat dels personatges d'*Una drecera*, on al costat de burgesos —com l'esmentat Enric Forcada— de la vella escola del país —aquell persistent gust petit-

88. *Ibidem*, p. 571-584.

burgès característic! — en trobem d'altres — com els seus fills — que revelen un enfortiment social de la classe.

Cataclisme és, com hem vist, el primer text dramàtic de l'autor estrenat professionalment. El fet és important, no cal dir-ho, perquè suposarà la primera possibilitat real d'Oliver d'arribar a un públic mínimament ampli. I, sobretot, de trobar un suport a la premsa que comenci a fer viable la continuïtat i l'acceptació de la seva experiència teatral. En aquest sentit, és reveladora l'atenció que li dedica un home com Ignasi Agustí, que llavors exercia de crític teatral,⁸⁹ a les pàgines de *L'Instant*, al llarg de 1935 i, el 1936, abans de la reestrena barcelonina de l'obra que ens ocupa.⁹⁰

I tot això, tal com ha estudiat Josep Maria Balaguer,⁹¹ en el marc de la crisi general del teatre —sotmès, per exemple, a la pressió d'un nou llenguatge com és el cinema— i en el de la crisi específica del teatre català, que Agustí no interpretarà com una crisi d'autors sinó de públic.⁹² Per tant, Oliver serà vist com un instrument de renovació de l'escena en la mesura en què contribueix a la formació i educació d'un públic nou.⁹³ D'altra banda, l'opció per Oliver va unida a la que fa per Benguerel i Sebastià Juan Arbó, com a novellistes i, l'últim, també com a autor teatral, juntament amb Martí de Riquer, i per poetes com Foix o Garcés.

89. A més de donar-se a conèixer com a autor dramàtic amb *L'esfondrada* (1933) o *Benaventurats els lladres* (1935).

90. I[gnasi] A[ugustí], «Converses. Joan Oliver, el *Cataclisme* que és, poc més o menys, *Allò que tal vegada s'esdevingué*». *L'Instant* (1.2.1935), p. 5; I. A. «Converses. Joan Oliver i alguna cosa del seu *Cataclisme*». *L'Instant* (29.4.1935), p. 7; A., «Alguns mots sobre *Cataclisme* i Joan Oliver, obra i autor que Josep Clapera donarà a conèixer en la seva *tournee* per Catalunya». *L'Instant* (2.5.1935), p. 7; A., «Una obra. Dimarts s'estrena *Cataclisme* de Joan Oliver, al Principal Palace». *L'Instant* (17.4.1936), p. 6.

91. Josep Maria BALAGUER, *Joan Teixidor, representant del «Grup Universitari»*. *Poesia i crítica* (1921-1951). Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Departament de Filologia Catalana. Universitat Autònoma de Barcelona. Bellaterra, 1993 (3 vol.). Inèdita.

92. *Ibidem*, I, p. 272.

93. *Ibidem*, I, p. 272-273.

Ignasi Agustí, com altres joves universitaris de la denominada Generació de 1936,⁹⁴ intenta consolidar en el panorama literari del país uns noms d'autors del grup generacional precedent —el dels nascuts entre 1891 i 1900, segons la periodització de Joan Fuster—⁹⁵ i del seu propi per tal de sotmetre a revisió la tradició literària autòctona i fixar-ne uns valors que puguin ser compartits pels sectors culturals no representats per Esquerra Republicana, o altres formacions esquerranes, sinó per forces com la Lliga o Acció Catalana. I aquest projecte és portat endavant sota el guiatge intel·lectual, més o menys explícit, d'homes com J. V. Foix, impulsors de la recuperació de la idea de catalanitat com a vertebradora del país que és vist com una realitat organitzada entorn de nuclis de dispersió com són la lluita de classes, la República i, «en definitiva, els interessos particulars de cada sector que la compon».⁹⁶

L'aposta d'Agustí per la producció dramàtica inicial d'Oliver no resulta sorprenent si considerem que l'autor de *Cataclisme* havia col·laborat llargament a les pàgines del *Diari de Sabadell*, un mitjà proper a les posicions d'Acció Catalana, des de l'època de les activitats del Grup de Sabadell. A més, Oliver va arribar a ser-ne director en ple període republicà⁹⁷ i, per tant, és impossible que no compartís les línies bàsiques del pensament polític que impulsava el diari, ja que n'escrivia els editorials.⁹⁸

94. Es tractava d'escriptors com Joan Teixidor, Josep Maria Miquel i Vergés o Martí de Riquer.

95. Joan FUSTER, *Literatura catalana contemporània*. Segona edició. Barcelona: Curial, 1976, p.194 (Biblioteca de Cultura Catalana, 23).

96. J. M. BALAGUER, *Joan Teixidor...*, I, p. 211.

97. Sembla que, a part d'altres etapes més imprecises, Oliver va dirigir, amb tota seguretat, el *Diari de Sabadell* entre el setembre de 1932 i final d'octubre o començament de novembre de 1933. Vegeu la detalladíssima fixació temporal que en fa Helena Mesalles a *Pere Quart: Les decapitacions. (Assaig d'edició crítica. Notes per a una lectura)*. Departament de Filologia Catalana. Facultat de Lletres. Universitat Autònoma de Barcelona, setembre de 1993, p. XXI-XXII, nota 4.

98. La inclinació d'Oliver pel Partit Catalanista Republicà —nom que adoptà la formació política que sorgí de la unificació, el 22.3.1931, d'Acció Catalana i Acció Republicana de Catalunya, els dos partits en què s'havia es-

D'altra banda, també havia mostrat el seu rebuig a la política practicada per Esquerra Republicana en alguns d'aquests editorials. Mentre que en altres editorials i en les cròniques parlamentàries sobre la discussió al Congrés del projecte d'estatut d'autonomia de Catalunya manifesta un ample desacord amb la manera com és conduït el procés i amb els resultats que s'obtenen.

No hem d'oblidar tampoc que Oliver havia tingut el propòsit —tot i que mai no el va dur a terme— d'escriure un parell de comèdies en col·laboració amb Martí de Riquer, un d'aquells joves lliurats a la revisió dels models culturals catalans de què hem parlat abans.

I finalment, l'obra dramàtica de l'autor, si bé crítica amb les formes i els continguts de la comèdia burgesa, no havia renunciat a moure's dins els límits d'un teatre burgès modern, i ben acreditat en altres àmbits culturals europeus. El teatre oliverià es revelava allunyat de les orientacions populistes o revolucionàries i semblava dibuixar un horitzó dramàtic inconformista, però «civilitzat».

Així, doncs, l'intent d'Agustí no pot ser considerat, ni de bon tros, un projecte impossible, encara que no estava exempt del perill de ser sobrepassat per l'evolució de l'autor. Però és evident, tanmateix, que una proposta ambiciosa, com ho era aquella en què Ignasi Agustí participava, ha d'assumir unes dificultats que una iniciativa migrada es pot estalviar. La Guerra Civil i les seves conseqüències no van permetre de comprovar si, en unes circumstàncies ordinàries, l'opció d'Agustí s'hauria mantingut i afermat. I sobretot, si s'hauria palesat que era un encert. El repte d'Oliver era, sens dubte, assolir la continuïtat i la regularitat en les estrenes professionals i la consegüent creació d'un públic prou ampli i fidel per a les seves propostes teatrals.

cíndit, al llarg dels anys de la Dictadura de Primo de Rivera, la primitiva Acció Catalana— es fa evident en un editorial com l'intitulat *Un partit necessari* —*Diari de Sabadell* (29.11.1932)—, tot i les reserves que hi manifestava en un altre d'anterior, *Aire de família* —*Diari de Sabadell* (10.10.1932). Vegeu també H. MESALLES, *Pere Quart: Les decapitacions...*, p. XV, notes 8 i 9.

Si tot això s'hagués produït i si s'haguessin pogut desenvolupar amb normalitat empreses com el primer Club dels Novellistes⁹⁹ o la revista *Rosa dels Vents*¹⁰⁰ —en definitiva, iniciatives que ampliaven els horitzons de l'acció d'Agustí i del seu grup més proper en sumar-hi el grup encapçalat per Janés¹⁰¹ i el dels pintors que es reunien al cafè Euzkadi—, creiem que l'aposta d'Agustí probablement no hauria fracassat.¹⁰² Perquè Oliver, per damunt de tot, volia esdevenir un dramaturg amb una projecció pública acceptada i estable que s'adreça a un públic perspicaç i il·lustrat.

D'altra banda, és versemblant que el Grup de Sabadell —almenys, els membres més rellevants— no hauria desistit d'un objectiu probable, que J. M. Balaguer ha resumit perfectament: «es nota un progressiu acostament del grup [d'Agustí, Teixidor, Riquer] a un altre de més edat i que fins aquests moments ha tendit a moure's en posicions aparentment, i subratllat l'apparentment, marginals, el grup de Sabadell. [...] Aquí els interessos són mutus, el grup de Sabadell sembla que ha entrat en una nova fase d'assalt a la cultura catalana a través de la barcelonina i en aquest assalt apareixen uns possibles aliats.»¹⁰³

Oliver, doncs, s'integrava en un projecte sòlid que, amb una definició i una articulació progressives, començava a madurar i a donar els primers resultats poc abans de l'esclat bèl·lic i revolucionari de 1936. En aquest context, la dramaturgia de l'autor apareixia, realment, com una realització crítica que, sense abandonar formalment ni ideològicament l'àmbit burgès, pretenia una profunda renovació humana i estètica d'aquesta classe en el marc històric de la Catalunya dels primers anys trenta.

De vegades, el teatre oliverià s'acostava, més pel tracta-

99. Impulsat per Francesc Trabal.

100. Creada per Josep Janés i Olivé.

101. Eren homes com Ramon Xuriguera, Xavier Benguerel, Josep Sol o el jove J. M. Balaguer, Josep Palau i Fabre.

102. Vegeu l'estudi d'aquestes possibilitats a J. M. BALAGUER, *Joan Teixidor...*, II, p. 576-597.

103. *Ibidem*, p. 589.

ment temàtic que per la concreció formal, al confí del teatre antiburgès. Però, al capdavant, es tractava objectivament d'un recurs desvetllador de les capes a les quals adreçava la seva literatura dramàtica —estaments burgesos i nuclis culturalitzats no estrictament burgesos; era, doncs, un revulsiu usat com una eina de modernització estètica i de millorament ètic que calia traduir en la corresponent acció política. Era un plantejament, en part, coincident amb el d'un Carles Soldevila en la voluntat compartida de millora intel·lectual, de costums i, fins i tot, de refinament estètic.

Però C. Soldevila no sobrepassava aquest àmbit de la relació social, aquesta voluntat de fer més agradable i «civilitzada» la vida col·lectiva dels grups dirigents —cosa que, idealment, comportaria una millora en l'existència de tota la societat; Oliver, en canvi, entenia el teatre propi com una expressió del progrés intel·lectual, estètic i humà dels estaments burgesos i dels nuclis culturalitzats vinculat a la investigació moral de la realitat de l'individu i de les creacions socials que aquest estructura. No cal dir que la situació que va imposar-se a partir del juliol de 1936 va frustrar del tot un intent que, com l'oliverià d'aquells anys, ja havia donat uns primers passos —no del tot segurs encara— en l'àmbit general d'un projecte d'ambició considerable.

Tanmateix, al costat d'aquest teatre oliverià crític, però sempre burgès, hi havia una altra literatura dramàtica que optava per una línia decididament antiburgesa: la de Ramon Vinyes. Des de l'abandó del seu paper inicial d'autor catòlic militant, Vinyes provarà de bastir, no sense errors ni vacil·lacions, una obra teatral en què la negació de la burgesia i l'afirmació substitutòria d'uns valors considerats antiburgesos en constituïran el nucli ideològic.

Per altra part, sobretot des del retorn, el 1931, d'una de les seves estades a Colòmbia fins a la sortida cap a l'exili el 1939, Vinyes va maldar per donar un suport teòric i social al seu propòsit creatiu des de les pàgines de les revistes en què col·laborava —*L'Esquella de la Torratxa*, *Teatre Català*, *Mirador*— o del setmanari que dirigia —*El Carrer*. Ja anteriorment, el 1928,

en la conferència «Teatre modern» havia defensat una literatura dramàtica allunyada de la comèdia burgesa o del teatre en vers brillant i superficial.

De fet, Vinyes va optar per esdevenir un continuador de la tradició modernista, que, amb aportacions que van de D'Annunzio a l'expressionisme, perviu en la gran majoria de la seva producció. L'aposta, doncs, de l'autor per un teatre antiburgès no implica l'adopció fonamental de les posicions de l'avantguarda teatral europea del moment: tan sols una defensa genèrica de l'antiburgèsisme i de l'antinaturalisme, que es concretarà amb peces com *Qui no és amb mi* o *Peter's Bar* —incorpora, en aquesta darrera, aspectes del tractament expressionista—, que encara tradueixen un conflicte d'arrel modernista: la dialèctica entre ideal i realitat.¹⁰⁴

LES EDICIONS DE 1935 I DE 1977

Les dues edicions de la comèdia d'Oliver que ens ocupa —la de 1935, amb el títol de *Cataclisme*, i la de 1977, amb el d'*El papà de Romeo i Julieta*— presenten unes diferències que

104. Hem d'agrair al professor Jordi Lladó, que actualment treballa en un projecte de tesi doctoral sobre el teatre de R. Vinyes —*La producció dramàtica de Ramon Vinyes*—, que ens hagi permès conèixer el seu estudi. J. Lladó considera que, durant els anys trenta, Vinyes és un autèntic marginat pel que fa a la seva labor d'autor dramàtic: professionalment, només va estrenar tres vegades a Barcelona, i amb un èxit escàs. Altrament, sempre va intentar desvincular la producció teatral dels avatars polítics, segurament amb l'única excepció de *Comiats a trenc d'alba* —escrita durant el conflicte i estrenada pels Elencs Catalans de Guerra. Per aquest motiu, tot i el seu esquerranisme genèric, es distanciava ideològicament de les experiències del teatre soviètic o del Teatre del Proletariat, que interpretava com a manifestacions de la supeditació de l'art dramàtic a un programa polític.

En realitat, el teatre de R. Vinyes va oscil·lar sempre entre l'anacronisme i una voluntat de renovació sense uns referents clars, continuats i ben assumits. I és que l'autor era un autodidacte d'origen rural, sovint descol·locat en relació amb els corrents essencials del seu temps, que no va poder trobar, més enllà d'encerts indubtables però puntuals, unes vies expressives i, alhora, sòlides i coherentment renovadores.

defineixen molt bé els canvis que el pas dels anys i les circumstàncies col·lectives han introduït en la perspectiva olive-riana.

La nova ambientació de l'obra en la dècada dels seixanta té com a conseqüències teatrals més destacades: la inserció indubtable, històrica, de Canut Bordons —substituit de l'antic Pere Datzira— en la realitat del temps en què ara transcorre la peça, i que no resultava tan clara en l'antic protagonista; la necessitat de donar un perfil social més concret a Francesca que el que tenia, en la primera versió, Joana; la supressió escènica d'Àngel Garriga, i l'assuaviment irònic del final de la peça.

Canut Bordons és el propietari d'un negoci característic d'un capitalisme desenvolupat, modern: una cadena de magatzems. I, a més, té una aspiració política molt precisa: esdevenir procurador a Corts. Per tant, un burgès implicat en l'estructura del règim franquista, amb un compromís indubtable amb la realitat catalana i espanyola del temps. Per altra part, es distància més acusadament que Pere Datzira de la realitat cultural que representen Quim i Francesca, molt d'acord amb aquella consciència de xoc de generacions que s'estènia en la dècada dels seixanta. El seu escepticisme arriba fins a les noves formes del capitalisme —i a la particular visió que té del socialisme—,¹⁰⁵ la qual cosa, és clar, no li impedeix d'estar-hi sòlidament arrelat.

Segurament, Francesca resulta més cínica que Joana perquè els seus objectius ens els dona exemplificats a través de la concreció del model —transitori, naturalment— polític i cultural del matrimoni a què aspira: ella i Quim constituïran una família monàrquica i regionalista, que és un horitzó tolerable per a un matrimoni jove, burgès i català dels seixanta, si no opta per l'immobilisme o per continuar en el magma postconciliar, més o menys progressista.¹⁰⁶ Cal suposar, d'altra banda, que ja tindran temps d'adaptar-se als canvis que els temps suggereixin. O imposin.

La renúncia d'Oliver a usar Àngel Garriga com a figura

105. TO, p. 132.

106. TO, p. 149.

escènica elimina una presència anecdòtica i potser massa forçada sense que l'autor es vegi obligat a renunciar a la funció del personatge, ja que la simple atribució de paternitat resol perfectament la qüestió.

En el final adoptat en l'edició de 1935, Oliver remarca el caràcter de situació sense sortida de la realitat creada després que Pere Datzira sàpiga que no és pare ni de Quim ni de Joana. En canvi, en l'edició de 1977, sembla que l'home troba la possibilitat d'afrontar el futur. Canut no renuncia a tot; encara es preocupa del que és essencial: encara s'interessa pel negoci.

Amb *Cataclisme*, Oliver reprèn i aguditza el tractament esquematitzador de la realitat teatral que havia iniciat en *Cambreda nova*; un tractament que redueix el text a unes línies de força bàsiques sobre les quals construeix una visió fonamentalment reveladora de la família burgesa. Però respecte a *Cambreda nova*, el quadre de relacions que ens presenta l'autor ha quedat ampliat, i podem dir que hi traça un veritable mosaic de l'engany, la qual cosa subratlla la falsedat dels vincles que sostenen tota una classe social. Després d'haver escrit la peça que ens ocupa, potser ja no era possible, dramàticament, reincidir, sense repetir-se, en la reflexió sobre el matrimoni i les relacions familiars burgeses que, fins llavors, havia centrat la seva tasca de dramaturg. I així, en l'obra que escriurà després del simple divertiment que és *Marc, Antoni, Cleo i Patra*, Oliver s'endinsa en l'anàlisi d'una realitat específicament política, en la qual el seu teatre no havia entrat encara.¹⁰⁷

107. L'argument de *Cataclisme* té algun punt de semblança amb el de la novel·la de C. A. Jordana *L'incest* —Reus: Edicions El Camp, 1927—, ja que en ambdues obres les circumstàncies —l'engany— eviten l'incest.

EL 30 D'ABRIL O EL JOC DE LA TRANSGRESSIÓ¹⁰⁸

Oliver empra el recurs d'interrompre la convenció teatral en aquesta i en altres peces —*Una mena d'orgull*, *Gairebé un acte...*, *Un servidor sóc el lladre*—, però, fins ara, no ho havia fet amb la decisió i l'amplitud —així i tot, relativa— amb què ho concreta en les últimes escenes d'*El 30 d'abril*. La qual cosa ens remet, en aparença almenys, a les experiències pirandellianes... L'autor dibuixa la situació clau, en aquest aspecte, quan la consellera de Guerra, Maria Antònia Maura, no pot llegir la carta

108. Una fotocòpia de l'original, que no hem trobat, d'aquesta *Peripècia històrico-burlesca en tres actes* està dipositada a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre —3.135-N c. mec. 14-202. Consta de vuitanta folis, que reproduïen vuitanta holandesos, mecanografiats a doble espai a una sola cara, amb correccions manuscrites de J. Oliver, que signa a l'últim full i hi anota, amb la cal·ligrafia de la vellesa, «abril 1934» i, al costat, «1935». Probablement va ser redactada, però, entre la primavera i l'estiu de 1936, a partir d'una idea de Martí de Riquer i del mateix Oliver —vegeu [Anònim] «Escenaris». Dins *La Publicitat*, núm. 19.175, (19.4.1936), p. 10. Substancialment, aquestes suposicions ens han estat confirmades per Martí de Riquer en carta del 25.5.1995. La peça no va ser editada fins al 1977 —vegeu J. OLIVER, *El 30 d'abril*. *TO*, p. 187-286. Reeditada a Joan OLIVER, *El 30 d'abril*. Amb «*El 30 d'abril*, història-ficció i sàtira política», de Guillem-Jordi Graells, «El teatre de Joan Oliver, ara», de Feliu Formosa, i «He naufragat temps ha i resto encara sentimental il·lús...», d'Ignasi Riera. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana/Teatre Lliure, 1987. Aquesta segona edició reproduïx fidelment la de *TO*. En el nostre estudi, hem recorregut a l'edició dins *TO*, a la qual van referides les citacions textuals. L'estrena no va tenir lloc fins al 28 de gener de 1987 al Teatre Lliure, per la companyia titular. El repartiment va ser el següent: *Jaume VIII*, Pep Munté; *Comte de Proubasta, president de la Generalitat*, Miquel Arbós; *Consellera Maura*, Anna Lizarran; *Conseller Camp Bo*, Josep Montanyès; *Conseller Cadivamenta*, Rafael Llop; *Conseller Ferrandis*, Jordi Bosch; *Xamuca Xepé*, Rosa Novell; *Espectador*, Rafael Llop; *Sr. Barnús*, Marcellí Ibero; *Sra. Barnús*, Carme Molina; *Pip*, Pep-Anton Muñoz; *Gupta*, Enric Sunyol; *Dida*, Carme Molina; *Domènec Vendrell*, Víctor Pi; *Céspedes*, Ramon Enrich; *Oficial d'esquadra*, Marcellí Ibero; *Mosso d'esquadra*, Ramon Enrich; *Criat, maître, mosso d'esquadra*, Ramon Tetas. El vestuari era de César Olivar i l'escenografia, d'Isidre Prunés i Montse Amenós. Josep Maria Mestres actuava com a ajudant de direcció. Guillem-Jordi Graells s'encarregà de la dramaturgia. Pere Planella n'era el director.

redactada en pamirià que Xamuca Xepé, *femme fatale i espia*, envia al seu germà; una carta que conté —suposadament— revelacions concloents (III, p. 280):

M^a ANTÒNIA: Si per intervenció providencial aparegués algú que pogués traduir aquesta carta...!

Mirant al cel.

Senyor...! Senyor...! per a quan guardeu els miracles?
ESPECTADOR, *alçant-se*: Ep! Senyora! ¿En quin llenguatge dieu que és escrita, la carta?

Sorpresa i expectació.

M^a ANTÒNIA, *esperançada*: Eh? Qui ha parlat?

ESPECTADOR: Un servidor!

M^a ANTÒNIA: Sabeu el pamirià?

ESPECTADOR: Prou que el sé!

M^a ANTÒNIA: Pugeu, per Déu!

Es produeix, per tant, la necessitat de recórrer al públic —o a una instància que queda fora de la convenció escènica, tal com fa irònicament, sense adonar-se'n, la consellera de Guerra en demanar ajut al cel— per aclarir o resoldre allò que s'escapa de les possibilitats dels personatges de la peça. El plantejament que en fa l'autor ens recorda la solució que un Gregorio Martínez Sierra aplicava a *Triángulo*,¹⁰⁹ una peça ja esmentada. La diferència rau en el fet que Martínez Sierra interrogava el públic, però la solució quedava en suspens, perquè, abans que el

109. Per a Patricia O'Connor, *Triángulo* podria ser una versió intel·lectualitzada del triangle real format per Gregorio Martínez Sierra, María de la O Lejárraga —que signava María Martínez Sierra i va tenir una participació determinant en la redacció de les obres del marit— i Catalina Bárcena, actriu amb la qual G. Martínez Sierra va conviure durant molts anys —sense trencar les relacions professionals amb la muller— i de qui va tenir una filla. A *Triángulo* —una peça que, en realitat, va escriure exclusivament María Martínez Sierra—, l'autora veritable va oferir al públic una versió ponderada i amable del conflicte... Vegeu Patricia O'CONNOR, *Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración*. Madrid: Julia García Verdugo, editora, 1987, p. 55 (La Avispa. Teatro. Ensayo, 3).

públic donés cap resposta efectiva, acabava l'obra. Oliver, en canvi, aconsegueix una solució a través de l'Espectador que puja a l'escenari, dialoga amb els personatges i interpreta la carta.

En conseqüència, podem parlar d'una superació de la distància entre personatges-i públic; una superació que serà confirmada, argumentalment, quan l'espectador demanarà al rei el perdó de Xamuca i que li permeti de conviure-hi...

La confusió de la vida real amb el món teatral es produeix en el moment que l'Espectador i Xamuca van per sortir d'escena... Al capdavall, la situació es resol, doncs, en una sortida conjunta d'un element que procedeix del món de ficció —Xamuca— i d'un altre que prové d'una realitat suposadament no imaginada —l'Espectador. Es tracta d'un pacte ambigu, en la perspectiva del «teatre dins del teatre», i que no impedeix que la convenció dramàtica torni a emparar-se de l'escena.

UNA REFERÈNCIA AL MOMENT HISTÒRIC

L'Espectador que puja a l'escenari i s'integra en l'acció de l'obra fa palesa una sensibilitat política que ens du a una circumstància ben concreta (III, p. 284):

ESPECTADOR: [...] Jo sóc republicà federal [...] i he defensat a peu i a cavall els meus *ideals*.

Oliver concreta, amb aquestes paraules, la referència de la realitat històrica en què la peça és escrita: en el període de la Segona República, en el qual uns certs pensaments republicans del segle passat —com és ara el republicanisme federal— encara són vius, i en què l'autor escriu l'obra des d'un angle satíric que presenta la monarquia —fins i tot la monarquia d'una imaginada Catalunya independent— com a objecte d'una paròdia que, tanmateix, evita la mirada massa dura.

D'altra banda, Guillem-Jordi Graells afirmava: «Em sembla que *El 30 d'abril* és la resposta d'Oliver, sense provocacions formals, a una certa ingenuïtat que ha patit sovint l'indepen-

dentisme català, l'històric i també alguns sectors actuals. Joan Oliver tenia presents els excessos retòrics, les carallades sentimentals i les temptacions feixistitzants de grups com Nosaltres Sols, Palestra o el mateix Estat Català, que ja havien estat objecte de sàtires més o menys punyents per part d'altres escriptors anteriors i contemporanis, a més de les actituds políticament oposades d'alguns sectors del marxisme revolucionari català, que rebutjaven frontalment qualsevol plantejament d'alliberament nacional que no anés indissolublement lligat a la lluita per l'alliberament de classe. Evidentment, Oliver no arriba a aquesta conclusió, difícil d'esperar en un intel·lectual burgès crític com ell, que no experimentaria una profunda radicalització fins a l'esclat revolucionari de juliol de 1936. Però sí que planteja les bases de la crítica. Què volem? La independència i prou? Molt bé, ja som sobirans i vegeu un dels possibles panorames: una monarquia parlamentària controlada per la burgesia, amb corrupcions i maniobres, esperit bel·licista, patriotisme de façana i mediocritat cultural al màxim nivell.»¹¹⁰

Estem d'acord, bàsicament, amb aquestes paraules. Però alhora creiem que *El 30 d'abril* és fruit també —i sense negar la motivació que li atribueix Graells— d'unes circumstàncies històriques encara més concretes: dels fets del 6 d'octubre de 1934 i de les seves conseqüències. Però l'autor no opta per una resposta de caràcter immediat, sinó que, fent ús de la història-ficció, imagina una nova realitat a la qual, idealment, Catalunya hauria pogut arribar, si les forces vencedores del conflicte entre la Generalitat i la República Espanyola haguessin estat independentistes de significació dretana.

Històricament, la conjunció nacionalistaesquerrana va ser la gran derrotada dels esdeveniments del Sis d'Octubre; Oliver idea, com a contrast, la hipòtesi d'una realitat en què la conjunció no s'ha produït i la dreta i l'esquerra es troben en camps canviats. L'autor planteja, a la fi, la qüestió dels objectius i els

110. G. J. GRAELLS. «*El 30 d'abril, història-ficció...*» J. OLIVER. *El 30 d'abril*, p. 17.

mitjans en l'alliberament nacional, vinculada, certament —com assenyalava Graells— a la realitat social i econòmica de les forces que li donen suport.¹¹¹

OLIVER, *EL 30 D'ABRIL* I EL TEATRE DINS EL TEATRE

El recurs que Oliver fa al «teatre dins el teatre», posa *El 30 d'abril*, almenys aparentment, com observàvem en altres peces de l'autor,¹¹² sota la influència pirandelliana, a la qual ens referirem amb més deteniment en estudiar *Primera representació*. En aquest aspecte, *El 30 d'abril* pot semblar vinculat —no pel contingut ni pel tractament que l'autor en dóna— a la solució que Pirandello troba per als entreactes primer i segon de *Ciascuno a suo modo* (1924) i també els que dóna per al pròleg, la primera part, els últims moments de l'intermedi i l'escena final de *Questa sera si recita a soggetto* (1928).

Així i tot, potser també podríem relacionar la peça d'Oliver, pel que fa a aquesta escena, amb aquella difusa inquietud renovadora —i que no necessàriament cal supeditar a l'obra de Pirandello— que es manifesta en el teatre del període d'entreguerres i que, en l'àmbit de l'escena francesa —essencial, per altra banda, en la formació com a escriptor d'Oliver— va estudiar molt bé Bernard Dort.¹¹³ Ho podem veure amb un exemple significatiu.

Tristan Bernard, admirat per Oliver en la seva joventut, és autor d'*Antoinette, ou le retour du marquis*, un text en què la dinàmica teatral es fonamenta en la contínua intervenció oral d'uns suposats espectadors —sobretot, de la mare de l'actriu

111. La visió i el to d'Oliver respecte al país en *El 30 d'abril* contrasten radicalment amb els del poema *Tu*, probablement escrit a l'exili, i inclòs en *Saló de tardor*.

112. És el cas d'*Una mena d'orgull*, i *Gairebé un acte...*

113. Bernard DORT, «Pirandello et le théâtre français». *Théâtre Populaire*, 45, 1962, p. 3-30. Recollit també a Bernard DORT, *Théâtres*. París: Seuil, 1986, p. 60-87.

que encarna el paper d'Antoinette—, que comenten els esdeveniments de l'escenari —la marquesa és, pràcticament, sorpresa pel marit amb l'amant—, discuteixen entre ells, interpel·len el director, surten dels seus personatges per adreçar-se a algú del públic fingit...¹¹⁴

Els espectadors d'*Antoinette...* no intervenen, com ho fa el d'*El 30 d'abril*, en la resolució del conflicte que enfronta els personatges —no els actors— de l'obra representada a l'escenari. Incideixen sobre unes figures i unes circumstàncies que —suposadament, és clar— es desenvolupen fora dels papers i les situacions de la comèdia. En aquest cas, Oliver estructuralment va més enllà que T. Bernard. Amb tot, com a molt podríem parlar de l'assumpció, en una escena d'*El 30 d'abril*, d'una mecànica semblant a la de Pirandello, però no pas de l'esperit del dramaturg sicilià, que té una dimensió ontològica i existencial que no es manifesta en el teatre d'Oliver.

EL 30 D'ABRIL I VACANCES REIALS: DUES ANÀLISIS DE L'ESTRUCTURA SOCIAL DEL PODER POLÍTIC

De la mateixa manera que hem considerat *Gambrera nova* com una resposta a *Leonor o el problema domèstic*, de Carles Soldevila,¹¹⁵ *El 30 d'abril* pot ser vist com la rèplica a *Vacances reials*, també del mateix Soldevila.¹¹⁶

114. N'hi ha una versió catalana: TRISTAN BERNARD, *Antonieta o la tornada del marquès (Sainet en un acte)*. A: ENRIC LLUELLES, ROSA MARIA ARQUIMBAU, TRISTAN BERNARD, *La festa del carrer/Es rifa un home!! Antonieta o la tornada del marquès*. Barcelona: Llibreria Bonavia, 1935 (L'Escena Catalana, 144, 30.3.1935). Va ser estrenada pel Lyceum Club el 17 de gener de 1934, al Teatre Studium.

115. Vegeu la nota 6 d'aquest capítol.

116. *Vacances reials* va ser estrenada el 10 de novembre de 1923 al Teatre Romea, es va publicar a CARLES SOLDEVILA, *Vacances reials. La Escena Catalana*, núm. 142, any 6 (17.11.1923). Usem aquí l'edició de l'obra dins CARLES SOLDEVILA, *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1967, p. 689-711 (Biblioteca Perenne). La numeració de les citacions textuals correspon, doncs, a aquesta versió.

És evident el paralelisme inicial entre Jordi XV, rei de la imaginària Suetònia en la peça de C. Soldevila, i Jaume VIII, monarca de la Catalunya independent en la comèdia d'Oliver. Tots dos es troben en una situació delicada per causa de les seves relacions sentimentals, per les dificultats econòmiques personals i per la difícil situació política dels respectius reialmes.

Però l'enfocament que Soldevila i Oliver fan de la realitat d'ambdós monarques és diferent. En *El 30 d'abril*, un autor ens presenta l'anàlisi dels interessos, personals i col·lectius, que convergeixen en la figura de Jaume VIII i el converteixen en no gaire més que una projecció representativa de les forces que el sostenen. En canvi, en *Vacances reials*, l'altre ens dóna una visió d'una realitat en què Jordi XV, si bé es veu obligat a la transacció —una cosa ben raonable—, és encara un poder efectiu. Si no ho fos, ja no seria possible el pacte, i el risc de disgregació social potser es convertiria en alguna cosa més que una amenaça.

El primer monarca actua, en definitiva, empès per una realitat complexa que ell només representa que domina. Diferentment, el segon no deixa de moure's mai d'acord amb unes possibilitats, limitades, però reals, d'exercici del poder: tan sols li cal usar-les amb prudència, ja que la seva força rau en la funció conciliadora —més que moderadora— dels interessos en què descansa la monarquia.

Ambdós reis disposen, certament, del suport de les forces que mantenen les corresponents corones. Però Jaume VIII és, alhora, instrument d'aquestes forces. I així, si bé aconsegueix deslliurar-se de la muller i accedir a l'amor reconegut de la consellera Maura, al mateix temps ha de renunciar al seu ideal de vida de burgès milionari, reassumir plenament les funcions de monarca, llançar-se a la conquesta militar de Mallorca i sufragar-ne l'expedició amb els vint milions de pessetes de la rifa...

Jordi XV, per la seva part, es troba en una situació menys contrastada. I és que ell en cap moment no ha decidit de renunciar a la corona i viure una altra vida. Ni tan sols s'ho ha plantejat. Vol oblidar que és rei en un hotel de la Costa Brava. Però només durant uns dies... I això encara perquè sap molt bé

que es tracta d'una illusió, del tot innòcua. I que es presenta acompanyada d'uns guanys materials substancials.

El «petit *statu quo* amb la Sra. Ollendorf» (III, p. 706) a què aspira el rei Jordi —és a dir, a convertir la dona, amb una forma o altra d'aquiescència del marit, en la seva amant— resulta definitori de la seva actitud general. I així, el monarca facilitarà la benevolència del Sr. Ollendorf concedint-li un marquesat, i farà la promesa a Bauer d'encarregar-li, en un futur molt hipotètic, la formació de govern, amb la qual cosa s'esvairà el perill polític que representa el diputat.

En conseqüència, Jordi XV podrà restar a l'hotel fins al 30 d'abril —una data que potser va facilitar a Oliver el títol de la seva peça— i cobrar l'últim termini dels milions emparaulats. Al capdavant, cal dir que el rei de Suetònia va fer el 1923, en mans de Carles Soldevila, el negoci rodó que el 1936, en mans de Joan Oliver, no podrà fer el rei de Catalunya.¹¹⁷

Oliver fa amb *El 30 d'abril* el pas de l'anàlisi moral i social de l'estructura de la família burgesa a l'estudi del conjunt de la realitat política que governa una societat. Mitjançant la política-ficció dibuixa un escenari ideal, però pròxim al públic potencial de l'obra en el moment en què va ser escrita, i susceptible de convertir-se en instrument de reflexió sobre una realitat històrica que genera unes preguntes clares: com s'articula la relació entre nacionalisme i necessitats econòmiques i socials?; quin és el vincle que uneix dreta política i nació?; com es fa sentir la influència mútua de militarisme i exigència econòmica? Però l'autor difumina els interrogants en una capa d'humor que, a l'inrevés del que ocorria en *Allò que tal vegada...*, no els precisa i els potencia, sinó que els trivialitza i, de vegades, els arriba a dissoldre.

La preocupació per divertir el públic explica que Oliver, d'una banda, no traci una línia argumental segura i es complaqui en episodis pintorescos, però sobrers, i de l'altra, recorri a

117. Per a una excel·lent caracterització del teatre de Carles Soldevila, vegeu N. SANTAMARIA, *Una aproximació ...*, p. 104-125.

un humor eficaç, però d'abast limitat i, en el fons, indecís. I és que l'autor es pròpošava un objectiu que, en la realitat del teatre català de la primera meitat dels anys trenta, esdevenia molt problemàtic: entretenir i, alhora, convidar a la reflexió amb una peça de clara intencionalitat política un públic hipotètic, que Oliver encara s'ha de guanyar i del qual intueix la fragilitat. L'autor, de bon començament, no vol renunciar a un públic ampli, i per això se sent forçat a una certa indefinició de la proposta per tal de no esverar una part dels suposats espectadors.

L'autor és conscient de la novetat que en el panorama de l'escena catalana pot significar *El 30 d'abril*, però ho és també —potser excessivament— de les dificultats de recepció que pot tenir l'obra. Ara bé, cal concedir a Oliver que li hauria estat més fàcil, segurament, d'escriure un text polític en la línia sentimental, populista, d'una determinada tradició dramàtica d'exaltació nacional. I fins i tot, de construir una peça combativa, de to dramàtic i tirat demagògic. L'autor va optar, d'antuvi, per una via difícil en el context del moment, però no va voler o no va poder dur la decisió fins a les últimes conseqüències. Aquella continuada atenció d'Oliver a les possibilitats reals que oferien els escenaris de cada període, que ja ha estat prou remarcada en diverses anàlisis del seu teatre, creiem que es revela com a decisiva en la configuració d'*El 30 d'abril*. Sobretot, de les seves limitacions.

EL TEATRE DE GUERRA: ENTRE LA SUPERACIÓ DE LA DRAMATÚRGIA BURGESA I EL DESCONCERT

LA FAM: GUERRA, REVOLUCIÓ I TEATRE¹

La redacció, estrena i publicació de *La fam* es produeixen en un context profundament determinat pel desenvolupament de la Guerra Civil. L'esclat d'aquest conflicte ja havia obligat la

1. No disposem de l'original d'aquesta obra, que no figura a l'arxiu de l'autor. Subtitulada *Comèdia en sis episodis*, Oliver la va escriure, segurament, a primeries de 1938, i devia ser redactada de pressa, si tenim en compte que el termini de presentació d'obres al Premi del Teatre Català de la Comèdia, que guanyaria, acabava el 8 de febrer de 1938 i la convocatòria havia aparegut al *Diari Oficial de la Generalitat* el 7 de gener de 1938 —vegeu les notes següents. D'altra banda, l'autor escrivia a *NA*, p. 4: «Premi Teatre Català amb *La fam*, escrita a can Plandiura, a la Garriga, en 10 dies». Un jurat compost per Avellí Artís (president), C. A. Jordana, Domènec Guansé, Enric Giménez i Xavier Benguerel (secretari) li va atorgar el Premi del Teatre Català de la Comèdia, de l'any 1938, dotat amb cinc mil pessetes, convocat per la Generalitat de Catalunya, vegeu les ordres de convocatòria —5.1.1938— i adjudicació —17.3.1938— a Jordi COCA, Enric GALLÉN, Anna VÁZQUEZ, *La Generalitat republicana ...*, p. 106-107 i 111-114, respectivament. Vegeu també Maria CAMPILLO, *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: Curial, edicions catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, p. 288 (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 35). La peça va ser editada a Joan OLIVER, *La fam*. Premi Teatre Català de la Comèdia, 1938. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 1938. En la pàgina d'aquesta edició destinada al repartiment, s'indica que el *Noi de la Barricada* és un personatge afegit a l'obra després de la representació. Per altra banda, Oliver va fer encapçalar l'estrena de l'obra per un pròleg —dit per Alexandre Nolla, segons ens informa *El Consueta*, núm. 77 (19.6.1938), p. 12— que no ha es-

Generalitat de Catalunya a dur a terme una política d'intervencionisme polític en la vida cultural del país. I una bona part del període bèl·lic estarà marcada per les tensions entre el govern català, d'una banda, i les centrals sindicals, la CNT i la UGT, de l'altra, en el marc d'una guerra dins la qual, a més, es viu una situació revolucionària que pretén substituir les estructures políticsocials vigents fins aleshores.

L'esclat revolucionari i bèl·lic i l'evolució del conflicte al llarg de gairebé tres anys determinarà que el món de l'espectacle teatral a Catalunya visqui dues grans fases delimitades pels

tat inclòs en cap de les edicions de la peça. En el nostre estudi, partim del text d'aquesta edició, a la qual van referides les citacions textuals, si no indiquem el contrari. *La fam* no va ser reeditada fins el 1975: Joan OLIVER, *La fam*. Barcelona: Aymà S.A., 1975 (Quaderns de Teatre de l'ADB, 27). Figura, també, a *TO*, p. 287-349. Aquestes últimes edicions reproduïen la de 1938.

Va ser estrenada el 15 de juny de 1938 per la companyia Vila-Daví, al Teatre Català de la Comèdia, nom donat a l'antic Poliorama després de la nacionalització dictada per la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya —Ordre del 13.8.1936. Maria Vila i Pius Daví hi encarnaren els papers de *Lupa* i *Samsó*, respectivament. També hi van prendre part els actors següents: Lluís Torner, *Nel*; Joaquim G. Parrenyo, *Agent*; Joaquim Torrents, *Astals*; Cebrià Arboix, *Riera*; Francesc Ferrándiz, *Puig*; Pere Codina, *Vidal*; Paquita Ferrándiz, *Clara*; Pere Cabrer, *Müller*; Pere Gener, *Comissari*; Antoni de Gimbernat, *Home del bar*; Avel·lí Galceran, *Home*; Àngels Guart, *Dona*; Miquel Pedrola, *Client*; Llorenç Duran, *Toni*, i Joan Serrat, *Vigilant*. L'escenografia era de Ramon Batlle i Joan Morales; el cartell anunciador, de Ramon Calsina. Va ser reestrenada el 28 de maig de 1981, al Teatre de la Faràndula, de Sabadell, i va anar a càrrec de la companyia Adrià Gual, dirigida per Kim Vilar.

Pel que fa al títol de l'obra, Oliver potser va utilitzar-ne un d'homònim que correspon a l'edició francesa d'una novel·la de Knut Hamsun, la qual figura a la biblioteca de l'autor —Knut HAMSUN, *La fam*. París: F. Rieder et Cie., éditeurs, 1926. En *La fam*, l'escriptor noruec ens presenta un individu asocial que veu el món com un escenari on s'imposa la impostura, la violència i el menyspreu cap a tot aquell que no sigui un mateix. Hi ha, doncs, una semblança relativa entre el protagonista de l'obra de Hamsun i el Samsó de *La fam*, encara que ambdós personatges se situen en realitats literàries diferents per la seva orientació ideològica.

Fets de Maig de 1937.² En la primera, el Sindicat Únic d'Espectacles Públics de la CNT —que a Barcelona actuava com a veritable sindicat únic en aquest àmbit— exerceix una hegemonia total. Però aquesta va començar a canviar, pel que fa a la socialització dels teatres, després dels Fets de Maig, que van originar un afebliment de la força cenetista i la sortida dels anarcosindicalistes del govern de la Generalitat. La nova realitat va ser utilitzada per reclamar la municipalització dels locals d'espectacles des de posicions ugetistes o properes a aquesta central, amb les consegüents rèpliques anarcosindicalistes. Realment, però, només van ser municipalitzats els teatres de Sabadell i Terrassa.³

Es pot parlar, tanmateix, d'una nova etapa en la trajectòria del món de l'espectacle durant la guerra. El fet més important que s'hi produeix és la recuperació progressiva per part de la Generalitat de la iniciativa, la qual cosa li permetrà esbossar una política teatral.

Pel que fa als continguts de les peces que, en general, s'ofereixen als diversos teatres, la situació no canvia substancialment respecte a l'etapa anterior als Fets de Maig —caracteritzada per l'àmplia pervivència d'una programació que no reflectia les noves circumstàncies creades per la guerra i la revolució.⁴ En

2. Per al teatre durant la Guerra Civil, vegeu: Robert MARRAST, *El teatre durant la Guerra Civil espanyola*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Edicions 62, 1978; Francesc BURGUET i ARDIACA, *La CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938)*. Barcelona: Edicions 62/Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1984 (Monografies de Teatre, 16); Ricard BLASCO, *El teatre al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939)*. Barcelona: Curial, 1986 (2 vol.). Per a una visió de conjunt del teatre de l'Estat espanyol vegeu, entre altres: José MONLEÓN, *El mono azul. Teatro de urgencia y romanceo de la guerra civil*. Madrid: Ayuso, 1979; Francisco MUNDI, *El teatro de la guerra civil*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias S.A., 1987.

3. J. COCA, E. GALLÉN, A. VÁZQUEZ, *La Generalitat republicana...*, p. 24.

4. R. MARRAST, *El teatre durant...*, dona les programacions del teatres barcelonins professionals durant la guerra (p. 112-117, 130-131, 150, 153-155, 156-158, 161-163, 175-177, 179-181, 190-191). Vegeu també, en aquest aspecte, F. BURGUET, *La CNT i la política...*, p. 35-54.

aquest sentit, ens sembla significatiu que al llarg de 1937 no es produeixi cap canvi rellevant en la línia de programació del Teatre Català de la Comèdia —abans Poliorama—, on continua actuant la companyia encapçalada per Enric Borràs, que s'havia format l'agost de 1936 sota l'empara del Sindicat Únic cenetista. Per tant, l'ordre reguladora de la programació d'aquest teatre, signada per Carles Pi i Sunyer amb data 1.7.1937, no va tenir cap efecte renovador, ni simplement positiu, sobre la realitat de la sala.

Altrament, instal·lat a Barcelona el govern de la República espanyola des de la tardor de 1937, la presidència del Consell de Ministres, a través del subsecretari José Prat, decideix començar el 6 de març de 1938 a oferir espectacles amb regularitat al Teatre Nacional —antic Liceu. I ho fa programant una temporada lírica en què es van combinar òperes i sarsueles del repertori tradicional. Encara tindrà temps d'iniciar una altra temporada de característiques semblants...

Hem de buscar la voluntat de crear una literatura dramàtica que veritablement reflectís les tensions de la guerra i la revolució en el que podríem anomenar «teatre d'urgència»; és a dir, un teatre necessàriament breu, directe, per ser representat fora de les sales convencionals; en contacte amb un públic implicat immediatament en les circumstàncies bèl·liques. En aquest aspecte, la reorganitzada Federació Catalana de Societats de Teatre Amateur (FCSTA)⁵ serà molt important, perquè farà possible l'aparició dels Elencs Catalans de Guerra, que es van presentar el 5 de maig de 1938. Com ha estat assenyalat, «la constitució dels Elencs Catalans de Guerra va eclipsar la possible incidència de les Guerrillas del Teatro, creades pel Ministeri d'Instrucció Pública a finals de 1937».⁶

Altres organismes van mirar de seguir un camí semblant. Així, la Comissió Interventora dels Espectacles Públics de Ca-

5. Per a la intervenció revolucionària de la FCSTA, vegeu F. BURGUET, *La CNT i la política...*, p. 55-57.

6. *Ibidem*, p. 34. Per a les «Guerrillas»..., vegeu R. MARRAST, *El teatre durant...*, p. 169-172.

talunya, que va convocar el 5 d'agost de 1938 un concurs d'obres teatrals per a la constitució d'un teatre de guerra i per a la guerra. O la iniciativa d'un Teatre de Xoc, que volia estendre la seva actuació a casernes, fronts i hospitals, i constituir-se en avançada del Teatre Polític a Catalunya.⁷ I encara, els intents del Comissariat de Propaganda de la Generalitat i del Comissariat General de l'Exèrcit de Guerra, que no van arribar a concretar-se en realitats.

Són, doncs, iniciatives tardanes, adreçades a la constitució d'uns fons de teatre de combat que, si bé van obtenir una participació àmplia,⁸ no van aconseguir uns textos en què l'eficàcia ideològica anés combinada amb una renovació formal. De fet, les circumstàncies no eren les més adequades per propiciar aquesta comesa: la situació militar republicana era cada vegada més difícil, les privacions es deixaven notar intensament a la rereguarda, l'aïllament polític efectiu del règim constitucional espanyol esdevenia innegable... Certament, aquestes no eren les condicions que haurien hagut d'impulsar un teatre d'urgència renovador. Però, evidentment, tampoc no es donaven les circumstàncies de tradició i formació dels autors que l'haurien hagut de crear.

I la constatació ens torna a portar a la situació del teatre de les sales convencionals de la rereguarda, del teatre representat per les companyies professionals. Ja hem vist quina va ser l'opció de la CNT quan va poder decidir plenament quin havia de ser el rumb a seguir pels locals barcelonins. Però és que els canvis polítics posteriors tampoc van provocar una transformació apreciable d'aquesta realitat. Els fets, sens dubte, ens remetent a la veritat de la vida teatral del país. Per dir-ho en poques paraules: l'escena catalana no estava preparada, en cap dels seus sectors, per donar una resposta teatralment adequada a la situació creada per la guerra i la revolució.

És per aquest motiu que la visita d'E. Piscator va donar uns

7. *La Rambla* (12.9.1938). Cf. R. MARRAST, *El teatre durant...*, p. 36.

8. Al concurs d'obres en un acte del Teatre de Xoc s'hi van presentar 114 originals. Cf. R. MARRAST, *op. cit.*, p. 36.

fruits minsos, si és que en va donar realment cap.⁹ Objectivament, l'estada a Barcelona del director alemany el desembre de 1936 no podia ser altra cosa que un acte de voluntarisme.¹⁰ Perquè, ¿de quins elements, de quina estructura, de quina tradició disposava el teatre català del moment per posar en marxa i consolidar unes experiències que tinguessin com a referent la seva? ¿I quins autors hi havia amb possibilitats d'escriure —su-

9. El director alemany va arribar a Barcelona el 4 de desembre de 1936, convidat pel conseller de Cultura de la Generalitat, per mediació de Josep Carner i Ribalta, comissari d'Espectacles —COCA, GALLÉN, VÁZQUEZ, *La Generalitat...*, p. 27— o de Julián Gorkin, director de *La Batalla*, diari del POUM —Javier ORDUÑA, *El teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol fins al 1975*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988, p. 283 (Monografies de Teatre, 25). L'obra de J. Orduña —p. 278-287— és molt interessant pel que fa a la informació del coneixement de l'obra de Piscator a l'Estat espanyol i a la presència a Barcelona. Vegeu també Francesc FOGUET, «Erwin Piscator a Catalunya (1936)». *Serra d'Or*, núm. 460 (abril de 1998), p. 72-75. Sobre la penetració de la literatura revolucionària i pacifista a l'Estat, vegeu: José ESTEBAN/GUSTAVO SANTOJA, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936)*. *Antología*. Pamplona-Madrid: I. Peralta, ediciones/Editorial Ayuso, 1977 (Libros Hiperión, 23), especialment la «Presentación» —p. 7-17— i Julián GORKIN, «Los escritores de la España nueva: antiguos i modernos» —p. 54-59; Christopher COBB, *La cultura y el pueblo (España, 1930-1939)*. Barcelona: Laia, 1981, p. 25-36 i 53-67 (Papel 451, 52). Sobre el teatre revolucionari a Catalunya durant la Segona República, vegeu Christopher COBB, «Teatre del Proletariat-Teatre de MASSES. Barcelona 1931-1934». *Els Marges*, núm. 21 (1982), p. 122. Vegeu també J. ORDUÑA, *El teatre alemany...*, p. 275-283. Sobre l'ús que les persones i organitzacions oposades a la política teatral cenetista van fer de la visita d'E. Piscator, vegeu F. BURGNET, *La CNT i la política...*, p. 59-72.

10. Vegeu Xavier FÀBREGAS, *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978, p. 256 (Catalunya Teatral. Estudis, 1). Vegeu també PIP [Joan Oliver], «Parleries». *Moments*, núm. 2 (31.12.1936), p. 18.

Per altra part, hi hagué un intent de muntar *Terra baixa*, a càrrec d'alguns grups de la UGT i dirigida pel mateix Piscator. Però el projecte va ser abandonat ràpidament en retornar a París, al cap de pocs dies, l'autor de *Das politische Theater*. Vegeu J. ORDUÑA, *op. cit.*, p. 86. Altrament, segons ens fa saber Oliver, l'autor de *La fam* va tenir a veure amb aquest propòsit frustrat de representar el drama guimeranià: «Engipona [Joan Oliver] per encàrrec del Comissariat un arranjament de *Terra baixa* que Piscator havia de muntar al Circ Olímpia. El projecte fallí i la versió es perdé.» Vegeu NA, p. 4.

perant la desorientació— sobre la realitat del moment des de les posicions de ruptura estètica i reflexió ideològica que exigia? La realitat era excessiva per a la capacitat del teatre català —i en bona part, també de l'espanyol— i, per tant, la resposta que hi donà va ser la que podia esperar-se d'una escena en aquelles condicions.

Tenint en compte tot això, és natural que l'esdeveniment més notable de la temporada 1937-38 fos l'estrena de *La fam*, de J. Oliver, el 15 de juny de 1938, com ja hem vist. Per a R. Marrast, que cita J. Carbonell,¹¹ aquesta és l'obra més important del teatre català revolucionari: «Samsó hi encarna la força visceral de la revolució, Nel el rigor i el sentit de l'organització. Però Joan Oliver té cura de no caure en el maniqueisme, i la seva crítica es produeix en els dos sentits, fet que li permet dotar els seus personatges d'una psicologia molt densa i molt investigada.»¹²

Així i tot, l'obra només va mantenir-se en cartell fins al 8 de juliol. I a partir del dia 3, les representacions de la peça d'Oliver alternen amb les de la reposició d'*Els vells*, d'Ignasi Iglésias —que ja havia pujat al mateix escenari l'agost de 1936. Aquest fet ens mostra molt gràficament que l'obra d'Oliver no arribava a l'escenari dins d'una programació coherent i receptiva a les novetats, sinó envoltada d'un buit de referències i de suport. Després veurem que la posició de l'autor quant a la peça no era tampoc del tot segura —no podia ser-ho— per diverses raons. En aquestes circumstàncies, *La fam* havia de convertir-se en una obra feble.

11. Jordi CARBONELL, «El teatre...». J. OLIVER, *Bodas de cobre*, p. 40. Cf. R. MARRAST, *El teatre durant...*, p. 173.

12. *Ibidem*, p. 173. R. Marrast remarca, després, el contrast de la peça d'Oliver no sols amb les altres obres catalanes del moment sinó també amb totes les que es representaven llavors en els teatres barcelonins. Assenyala, també, que la *La fam* no va ser compresa per alguns crítics, «acostumats al mateix confort intel·lectual que el del públic, delerós d'espectacles que no exigeixen cap esforç de pensament». I posa com a exemple el cas de Lluís Soler, crític de *La Humanitat*. *Ibidem*, p. 174.

L'ACTUACIÓ PÚBLICA DE JOAN OLIVER DURANT LA GUERRA CIVIL

Si ens plantegem quina va ser la intervenció de J. Oliver en el context marcat pel conflicte bèl·lic i la revolució que hem esbossat en aquestes pàgines, la resposta serà clara: en conjunt, podem qualificar la seva actitud de clarament participativa com a intel·lectual addicta a la causa de la Generalitat i de l'Espanya republicana, tot i que, com veurem a través de la lectura d'*El comte Arnau*, la seva posició íntima va esdevenir més crítica i més distanciada cap a la tardor de 1938.

I així veiem Oliver entre els fundadors, el 7 d'agost de 1937, de l'Associació d'Escriptors Catalans, adherida a la UGT. Formarà part, a més, del comitè directiu i de la comissió d'economia de l'organisme.¹³ D'altra banda, Oliver actuarà de veritable anella, com ja ha estat remarcat,¹⁴ entre l'Associació i altres entitats, especialment la Institució de les Lletres Catalanes. L'autor va esdevenir, amb Trabal i Montanyà, ànima de l'Associació d'Escriptors Catalans, tal com ja va remarcar Carles Riba en carta adreçada a Pierre Rouquette.¹⁵ Fins i tot, Oliver va signar, com a president de l'entitat, les bases del I Primer Concurs Literari de l'AEC, aparegudes al *Diari de Catalunya*, el 29.8.1937.¹⁶

Per tant, no és gens estrany que Oliver fos nomenat representant dels escriptors en el Comitè d'Edicions Catalanes, creat pel Decret del conseller primer i interí de Cultura, Josep Taradellas, el 2.12.1936, transformat i ampliat en Comissió de les Lletres Catalanes el gener de 1937.¹⁷ De fet, Oliver i Trabal hi

13. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 60 i 64-65. Per a la constitució i atribucions de l'AEC, vegeu p. 60-72.

14. *Ibidem*, p. 73. M. Campillo atorga també aquest caràcter a escriptors com Trabal, Jordana, Benguerel, Rodoreda o Montanyà.

15. *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Barcelona: La Magrana, 1990, carta 242, p. 468-470 (Els Orígens, 26). Cf. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 75, nota 64.

16. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 274.

17. L'esmentat comitè era presidit per Just Cabot, com a representant del conseller de Cultura, i format, a més d'Oliver, per Anna Murià, Josep

duien la veu de la tendència que, dins l'AEC, es manifestava partidària, atesa la realitat del moment i la necessitat d'una reordenació cultural efectiva, d'una col·laboració clara amb els comunistes. Pous i Pagès, en canvi, hi encarnava el corrent que s'inclinava per una actuació autònoma dels escriptors, desvinculada d'una orientació política precisa.¹⁸

Després, Oliver va ser, juntament amb Trabal, un dels impulsors més decidits de la Institució de les Lletres Catalanes,¹⁹ creada pel Decret del 13 de setembre de 1937.²⁰ Hi treballà com a secretari redactor de la Secció d'Edicions.²¹ I així consta, per exemple, que, en la sessió del Ple de la Institució del 5 de desembre de 1938, informà com a secretari d'Edicions de l'estat dels diversos projectes editorials que l'organisme tenia.²² Altrament, va ser-ne nomenat membre adjunt per l'Ordre del 22.11.1937, en substitució d'Ernest Martínez i Ferrando.²³ D'altra banda, hi exercí de secretari accidental, i com a tal signa les actes de les sessions del 4 i el 25 de juliol de 1937.²⁴ Oliver també es trobava present en l'última reunió que la Institució va celebrar el 27 de gener de 1939 al Mas Perxers de l'Agullana.²⁵ Aquesta pertinença i la corresponent significació van motivar que el nom d'Oliver fos esmentat per Miquel Utrillo en un article denigratori que, en la

Pous i Pagès i Francesc Trabal. Com veiem, doncs, per membres de les dues associacions d'escriptors: l'Associació d'Escriptors Catalans (UGT) i el Grup Sindical d'Escriptors Catalans (CNT). Vegeu M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 89-91.

18. *Ibidem*, p. 73.

19. Oliver ja figurava, com F. Trabal, entre els signants del «Manifest dels intel·lectuals de Catalunya», aparegut a *La Publicitat* (28.5.1937), que contribuï a la creació de la Institució.

20. Per a la constitució, atribucions i significació d'aquest organisme vegeu M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 242-262.

21. *Ibidem*, p. 264.

22. *Ibidem*, p. 317.

23. *Ibidem*, p. 256.

24. *Ibidem*, p. 263, nota 68.

25. *Ibidem*, p. 273.

postguerra immediata, va publicar a *Solidaridad Nacional*.²⁶

Com era natural en un escriptor que havia adoptat la seva posició, Oliver va participar en iniciatives diverses vinculades, directament o indirecta, als organismes en què s'havia integrat. Per consegüent, trobem el seu nom entre els signants de la carta de l'Associació d'Escriptors Catalans adreçada a *The Times*, en resposta al document de suport a la República espanyola d'intel·lectuals britànics que havia estat publicat a la premsa de Londres l'agost de 1936.²⁷ I va ser, amb Pous i Pagès, el representant de l'Associació Intel·lectual per a la Defensa de la Cultura en el II Congrés Internacional d'Escriptors Antifeixistes, celebrat el 25 d'abril de 1937 al Casal del Metge, i organitzat conjuntament per aquella associació i l'Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura.²⁸

Participà, com a membre de l'AEC, en les emissions radiofòniques establertes per aquesta entitat: en la sessió del 25 de gener de 1937 de «L'escriptor i el moment actual» i en la del 3 de març de 1937 de «Lletres i arts».²⁹ I com a representant de la Comissió de les Lletres Catalanes es va desplaçar al front d'Alcanyís, en companyia d'Anna Murià, Lluís Montanyà i dues bibliotecàries, per fer el lliurament del primer bloc important de biblioteques portàtils del servei de Biblioteques del Front, organitzat per la citada comissió i dirigit per la conselleria de Cultura de la Generalitat.³⁰ I assistí, amb Riba, Joaquim Xirau i Trabat al XV Congrés del PEN, celebrat a París entre el 21 i el 24 de juny de 1937.³¹

Entorn de la Diada del Llibre de 1938 —el 15 de juny— es van celebrar al Casal de la Cultura diversos actes, entre els

26. Miguel UTRILLO, «La Institución de las Letras Catalanas, museo de fantasmones. El fracaso de la pseudo intelectualidad catalana». *Solidaridad Nacional* (23.3.1940), p. 5. Cf. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 262, nota 62.

27. *Ibidem*, p. 49-50.

28. *Ibidem*, p. 59-60 i 193.

29. *Ibidem*, p. 67.

30. *Ibidem*, p. 135.

31. *Ibidem*, p. 192.

quals la Conferència del Llibre, que havia de tractar els problemes generals de l'indústria del llibre en la situació de guerra. Oliver va intervenir en la tercera ponència —«Relacions entre els editors i els escriptors», el 16 de juny— com a delegat de la Institució de les Lletres.³²

Oliver també va prendre part —potser el 1938— en les lectures poètiques organitzades a l'Ateneu Barcelonès per Oasi, un nucli d'escriptors sorgit d'una penya literària que es reunia al cafè que duia aquest nom al carrer de la Canuda.³³

Però, al mateix temps, l'autor va desenvolupar una notable activitat creativa. El mateix 1936³⁴ li és atorgat el Premi Joaquim Folguera, de poesia, convocat per la Generalitat, pel llibre *Bestiari*, redactat abans de l'esclat del conflicte. Oliver va oferir l'import del guardó a la caixa de socors de l'AEC, tal com van fer Benguerel —guanyador del Premi Ignasi Iglésias— i Trabal —guanyador del Premi Crexells.³⁵ Concursà, encara que sense èxit, al Premi Narcís Oller de contes, en la convocatòria de 1937 —un dels premis de la Generalitat. Hi envià les narracions *Tobiada*, *La planeta d'Ada* i *La pulmonia*, tot i que ja havien aparegut al recull *Contraban*, l'any anterior.³⁶

Per altra part, la revista *Mirador* —a la qual s'havia incorporat el nucli directiu de l'AEC—³⁷ publica la seva *Oda a Barcelona*, escrita l'agost de 1936, sota l'efecte de la derrota de l'aixecament militar a la ciutat i l'inici de la revolució proletària.³⁸

32. *Ibidem*, p. 298, nota 277.

33. *Ibidem*, p. 355. Per als escriptors que es reunien al cafè Oasi, vegeu Albert MANENT, «El grup literari Oasi durant la guerra». *Serra d'Or*, núm. 371 (novembre de 1990), p. 31-33.

34. *Diari Oficial de la Generalitat* (23.12.1936). Cf. M. CAMPILLO, *op. cit.*, p. 39.

35. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 70.

36. *Ibidem*, p. 282, nota 179.

37. *Ibidem*, p. 109. M. Campillo dona els noms d'Oliver, Benguerel, Trabal, Montanyà, Roure-Torrent i Ramon Xuriguera. Víctor Alba en presenta una visió crítica a Víctor ALBA, *Sísif i el seu temps I*. Costa avall. Barcelona: Laertes, 1990, p. 42 i 187.

38. *Mirador*, núm. 395 (19.11.1936), p. 113. Reeditada dues vegades l'any següent: Joan OLIVER, *Oda a Barcelona*. Barcelona: Comissariat de Propaganda,

Mirador també va publicar-li *Poemes de Pere Quart. Dues nits*.³⁹ I la peça teatral *Cambrera nova*.⁴⁰ Hi tradueix Jules Supervielle, Benjamin Péret⁴¹ i Tristan Tzara.⁴² I una adaptació de Puixkin de la cançó popular russa *La decapitada del Don*.⁴³ També a *Mirador* Oliver va defensar propostes com la creació del Casal de Cultura,⁴⁴ una realització sorgida de la col·laboració entre la Conselleria de Cultura de la Generalitat i el Comissariat de Propaganda, amb l'objectiu de coordinar i donar la màxima difusió a la divulgació cultural.⁴⁵ L'òrgan diari del PSUC, *Treball*, va editar-li a les seves pàgines el poema *Institució de l'ombra*.⁴⁶ A la *Revista de Catalunya* van aparèixer els poemes de *Sis nits*.⁴⁷

Però la revista en què Oliver va publicar amb més regularitat durant la guerra va ser, sens dubte, *Meridià*, apareguda per primera vegada el 14.1.1938 i de la qual el dramaturg va ser membre del consell de redacció.⁴⁸ L'autor de *La fam* hi tingué una secció fixa sota l'epígraf «Cap de setmana», en la qual, amb un estil molt cenyit, comentava un fet de l'actualitat i en treia unes conclusions aplicables a la realitat immediata de la guerra. També hi va publicar un text rellevant per tal d'establir

1937; Joan OLIVER, *Oda a Barcelona. Hora de España*, València (juliol de 1937). La versió inclosa a Joan OLIVER, *Obra poètica* (Obres completes de Joan Oliver, 1. Barcelona: Proa, 1975) conté variants respecte a les edicions anteriors.

39. *Nit final* i *La dona de l'alta nit*. Vegeu *Mirador*, núm. 401 (31.12.1936), p. 4.

40. *Mirador*, núm. 397 (3.12.1936), p. 4; núm. 398 (10.12.1936), p. 4.

41. *Mirador*, núm. 392 (29.10.1936).

42. *Mirador*, núm. 394 (12.11.1936).

43. *Mirador*, núm. 395 (19.11.1936), p. 5.

44. *Mirador*, núm. 420 (22.5.1937), p. 5.

45. Per a l'origen i funcions del Casal de Cultura, vegeu M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 155-164.

46. *Treball* (19.12.1937).

47. *Revista de Catalunya* (febrer de 1938). Va aparèixer mensualment al llarg de 1938, editada per la Institució de les Lletres Catalanes.

48. Per a un estudi de *Meridià*, vegeu Manuel LLANAS, «La revista *Meridià* (1938-39) en la vida intel·lectual catalana de la guerra civil». *Miscellanea Barcinonensia*, núm. XLIX (abril de 1978), p. 79-128.

la seva posició davant la relació literatura-societat propiciada per les circumstàncies de la guerra i la revolució: Oliver hi defensa la necessitat d'una literatura atenta a la realitat i al moment històric i, al mateix temps, plenament oberta a l'ambició artística, cosa que li permetrà de superar la limitació del temps i de l'espai de producció.⁴⁹

En un d'aquests articles, Oliver definia la seva posició davant de l'enrenou causat pel fet que el jurat del Premi Ignasi Iglésias l'havia declarat desert en la convocatòria de 1937.⁵⁰ segons ell, difícilment es podia parlar de la decadència d'una cosa —el teatre català— que, segurament, no existia. Hi aparegué el romanç de guerra *Terol*,⁵¹ allusiu a la recuperació d'aquesta ciutat aragonesa per les forces republicanes, a final de 1937. També va ser publicat per la revista *Amic*, una publicació destinada als soldats catalans, editada pels Serveis de Cultura al Front de la Conselleria de Cultura de la Generalitat.⁵²

El ple de la Institució de les Lletres Catalanes, en sessió celebrada a primers d'abril de 1938, va decidir de proposar, entre altres obres, *Allò que tal vegada s'esdevingué* perquè fos traduïda

49. *Meridià*, núm. 9 (11.3.1938), p. 1. En aquest mateix número —p. 5—, publica el poema *Nit final*, que després apareixerà a la *Revista de Catalunya*, integrat a la sèrie *Sis nits*.

50. Joan OLIVER, «Cap de setmana. Teatre». *Meridià*, núm. 3 (28.1.1938), p. 1.

Vegeu M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 287-288. Vegeu també Margarida CASACUBERTA, «Literatura i vida: el mite de l'artista pur». *Revista de Girona*, núm. 154 (setembre-octubre de 1992), p. 54-65.

Com a conseqüència del fracàs de la convocatòria del Premi Iglésias de 1937, a primers de gener de 1938 es va convocar el Premi del Teatre Català de la Comèdia, que pretenia donar una sortida a la situació creada pel veredict de l'altre. Vegeu COCA, GALLÉN, VÁZQUEZ, *La Generalitat republicana...*, p. 111-114.

Altrament, l'estrena de *La fam* —15 de juny de 1938— es va produir en el marc dels actes de la Diada del Llibre de 1938.

51. *Meridià*, núm. 1 (14.1.1938). El poema va ser recollit al volum *Poesia de guerra*, una selecció editada per Janés i Olivé. Cf. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 235.

52. *Amic*, núm. 2 (segona quinzena de febrer de 1938). Cf. M. CAMPILLO, *Escriptors catalans...*, p. 240, nota 101.

al castellà. I va encarregar una novel·la, igualment, entre altres escriptors, a Joan Oliver, per a la col·lecció «Ramon Muntaner». També figurava el nom d'Oliver entre els dels vint-i-sis contistes algun conte dels quals era proposat per traduir i publicar a diaris i revistes estrangers, segons un informe de començament d'estiu de 1938 de la Secció d'Edicions de la institució.⁵³ També era previst que Oliver traduís Jules Supervielle per a la col·lecció de la *Revista de Catalunya*, que, per altra banda, havia de publicar algun volum —encara sense determinar— de Pere Quart.⁵⁴

L'OBJECTIVACIÓ DE LES ETAPES REVOLUCIONÀRIES A TRAVÉS DE *LA FAM*

Segons Xavier Fàbregas, «a *La fam*, per primera vegada, són plantejats amb rigor a l'escena els problemes que comporta una revolució socialista i el seu desenvolupament a partir d'una societat conformada segons les estructures capitalistes».⁵⁵ A partir d'un antagonisme gairebé biològic encarnat pels personatges de Samsó i Nel,⁵⁶ l'autor sotmet els seus personatges al sotragueig de la dinàmica històrica. I per tal d'analitzar-la, Fàbregas divideix el procés revolucionari en quatre etapes successives.⁵⁷ A una idea semblant respon, precisament, l'articulació escènica de l'obra: s'estructura en sis episodis i no en els actes tradicionals, amb la qual cosa guanya en agilitat de

53. *Ibidem*, p. 313, nota 353.

54. *Ibidem*, p. 315. A NA, p. 4, Oliver ens informa d'altres activitats seves durant la guerra: «Autor de la lletra de l'*Himne de l'Exèrcit Popular Català*, improvisada en dues hores al local del PSUC (Circ [sic] Eqüestre), amb una pianista txeca de les brigades internacionals. Estrena de l'himne al camp militar de Pins dels Vallès (Sant Cugat). Oliver és felicitat pel general i aclamat pels soldats (Que en aquella ocasió esgrimien, ai las! fusells de fusta).» Va ser publicat, juntament amb la partitura, amb el títol *Marxa de l'Exèrcit Popular*, per *Mirador*, núm. 410 (5.3.1937), p. 7. Ni la música ni la lletra no duïen signatura.

55. X. FÀBREGAS, *Teatre català...*, p. 265.

56. *Ibidem*, p. 265.

57. *Ibidem*, p. 266.

localització escènica en una obra que pretén oferir una sèrie significativa de visions de la trajectòria revolucionària.

En la primera etapa ens trobem en una situació prerevolucionària. Això ho sabrem per la conversa del segon episodi entre Lupa i Nel, que ens informa del fracàs d'una temptativa revolucionària anterior, de la inestabilitat de la situació actual, amb un govern assetjat pels enemics de la causa popular, de la inevitabilitat de la confrontació violenta amb l'enemic polític «Això esclatarà qualsevol dia» (II, *TO*, p. 303). Per tant, els episodis primer i segon, amb l'entrada de Samsó a la vida de Nel i Lupa, transcorren en aquest període de neguit i de presagis.

Oliver, que escriu *La fam* amb els Fets de Maig ben presents a la memòria —encara tan recent—, usa aquests dos episodis inicials per situar històricament el procés que la peça vol reflectir. I així, l'acció revolucionària fallida és una referència al Sis d'Octubre de 1934, data de l'aixecament del govern de la Generalitat per proclamar l'Estat català, integrat en la República Federal espanyola, i de la insurrecció minera a Astúries contra un govern central dretà. Ambdues revoltes van ser reprimides militarment pel govern de la República espanyola, la qual cosa va comportar l'empresonament del govern de la Generalitat i la suspensió de l'Estatut d'Autonomia i l'empresonament —o l'execució, en molts casos— de centenars de miners asturians. Com la inestabilitat i la feblesa governamental són una al·lusió al període d'agitació que va viure tot l'Estat després de la victòria del Front Popular —Front d'Esquerres, a Catalunya— en les eleccions generals del 16 de febrer de 1936, que havia de desembocar en l'esclat de la Guerra Civil.

Ens trobem, doncs, en l'etapa en què hi ha establert un règim democràtic burgès, votat i acceptat per la majoria, digne de respecte. És l'hora de preparar, eficaçment i des de la legalitat, la revolució futura. Al mateix temps, cal que les organitzacions revolucionàries donin suport al govern quan aquest sigui posat en perill per les forces reaccionàries. Ho exigeix el sentit de la veritable responsabilitat política.

La segona etapa es correspon amb l'aixecament militar i la

consegüent oposició armada de les organitzacions revolucionàries. Oliver hi dedica l'episodi tercer. I és ben clara la relació general que es pot establir entre la insurrecció militar d'aquest episodi i la de gran part de l'exèrcit espanyol el 18 de juliol de 1936. Fins i tot, el moviment de les tropes revoltades i l'oposició de les forces proletàries que es dibuixa en l'episodi que ens ocupa recorda, en conjunt, el desplegament per Barcelona dels uns i els altres el 19 de juliol de 1936.

Segons Fàbregas, «aquest és el moment crític per al proletariat: cal sacrificar tots els esforços i lliurar-se a l'acció i a la violència, si cal. De l'encert i la rapidesa de les disposicions preses en aquest moment depèn l'èxit o el fracàs de la revolució».⁵⁸ Amb l'èxit de la resistència i la derrota de l'aixecament militar, s'instaurarà un nou ordre polític de caràcter revolucionari.

La tercera etapa és la de la consolidació d'aquest ordre nou, i per això la podem qualificar de postrevolucionària. És el període en què «cal vorejar molts perills: la revolució necessita la col·laboració d'elements que s'han junyit al carro del vencedor, però que no participen dels anhels del proletariat ni tenen el socialisme com a fita».⁵⁹ L'autor ens exposa aquesta situació en els episodis quart i cinquè. Tot i que no renuncia a reflectir algunes circumstàncies que vivia la rereguarda republicana del moment en què escriu l'obra —com la preocupació pels infiltrats, per la famosa «quinta columna», que podem observar en la figura de Múller—, Oliver centra el seu text en l'evolució de Samsó i de Nel, com a reflex global de la realitat històrica.

L'autor obvia, en aparença, els Fets de Maig, però, potser, si aquests no s'haguessin produït, mai no hauria escrit *La fama* de la manera que la coneixem. I és que, en el fons, Oliver veu en Samsó un d'aquells anarquistes que, en els primers moments de la revolta militar, es llancen al carrer per oposar-s'hi irreductiblement amb les armes a les mans fins a aconseguir la victòria. Mentre que troba en Nel un comunista disciplinat i

58. *Ibidem*, p. 267.

59. *Ibidem*, p. 267.

eficaç que sap contribuir a l'organització de la societat sorgida de la revolució.

Suposem que l'autor evita la concreció dramàtica dels Fets de Maig perquè es tracta d'uns esdeveniments recents, sagnants, que han enfrontat organitzacions obreres i als quals pot resultar perillós de referir-se. No hem d'oblidar que els Fets de Maig de 1937 suposen la fi, a Catalunya, de l'hegemonia que l'anarquisme i l'anarcosindicalisme de la CNT-FAI —amb l'ajut, en determinats plantejaments, del POUM— exercia en el panorama polític català i el seu relleu pel comunisme ortodox vertebrat a l'entorn del PSUC, amb la UGT com a força sindical de suport.

I a més, comporten la illegalització del POUM, acusat falsament d'espionatge a favor dels insurrectes —i l'assassinat del seu màxim dirigent, Andreu Nin, a mans d'agents soviètics, amb la col·laboració espanyola— i la pèrdua de les funcions d'ordre públic per part de la Generalitat de Catalunya, amb la seva reassumpció pel govern central. Tot això, en un marc general espanyol en què el PC, que dona suport al govern del socialista Negrín, és la força dominant, i on la República va cedint territori a l'exèrcit dels militars insurrectes, ja acabadillats pel general Franco.

Oliver, que no podia conèixer com coneixem ara alguna de les circumstàncies esmentades —com l'assassinat d'Andreu Nin—, potser va comprendre que els Fets de Maig assenyalaven la inflexió d'una realitat que havia començat a canviar, en la direcció que el resultat de l'enfrontament armat entre organitzacions obreres confirmava, en el mateix moment de la victòria popular al carrer, impulsada, especialment, per l'anarquisme. Però l'autor opta per una resposta al conflicte plantejat que integri les posicions anarquistes i comunistes. I ho fa a través d'una situació que, sense referència als Fets de Maig, esdevé semblant, en essència, a la creada pel desenllaç d'aquells.

És des d'aquesta perspectiva que Samsó i Nel són indispensables —tot i les diferències, i per això mateix— a la causa revolucionària. Així doncs, Oliver objectiva la situació històrica, n'amplia l'abast ideològic i proposa una solució al conflicte

real i dramàtic, tot i que no renuncia a l'ambigüitat final del text. I creiem que són, precisament, aquests dos últims aspectes els que donen a *La fam* una dimensió superior a la de la gran majoria de peces dramàtiques escrites amb motiu de la Guerra Civil: la peça d'Oliver no es limita a ser un pamflet o una obra de circumstàncies més o menys ben construïda i intencionada, sinó que es tracta d'una reflexió ambiciosa que s'articula en una obra escènica en què l'ambigüitat ocupa un lloc rellevant.

Per això no podem compartir l'anàlisi de Fàbregas —d'altra banda, lúcida i coherent— pel que fa a la quarta etapa, que es correspondria amb l'episodi sisè, ja que no l'entem com la constatació que «els objectius revolucionaris es van assolint».⁶⁰ Ni considerem que «la burocràcia, que cada vegada esdevé un llast més pesat, ni tots aquells qui cercaven en la revolució el propi profit són mica a mica eliminats. El partit reïx i la nova societat sorgida de la revolució, cada cop més afermada, pot mirar amb confiança al futur».⁶¹

A l'episodi sisè —l'últim— apareix el present i el futur en la seva ambivalència. Els antics nuclis socials parasitaris —com la parella de petitburgesos que s'havien enriquit amb la usura— han estat arraconats, han quedat vençuts per la història, i potser no és gens probable que recuperin el poder perdut. Però una nova realitat, més àmplia —la conspiració reaccionària internacional, representada per Müller i Toni—, es converteix en un perill ben actual i importantíssim contra l'ordre social postrevolucionari. L'ímpetu arrauxat de Samsó la fa trontollar —Müller cau a terra, sota l'empenta colèrica d'aquell, i Toni fuig—, però no la destrueix.

L'intent de captar Samsó per a la contrarevolució ha fracassat, però pot tenir èxit en molts altres casos. Potser, sobretot, entre els qui han sabut treure un profit personal o gremial de la revolució. I és que el poder constituït —reveladorament— sembla que torni a l'antiga ostentació, això sí, amb un vernís de ferotgia entre revolucionària i vandàlica.

60. *Ibidem*, p. 267-268.

61. *Ibidem*, p. 268.

El futur, a *La fam*, resta obert i, per tant, esdevé problemàtic, imprecís, contradictori. Per a Oliver, el paradís era encara un indret llunyà...⁶²

LA FAM COM A APROXIMACIÓ A L'EXPRESSIONISME

Sembla indubtable que *La fam* és una peça construïda des d'una perspectiva dramàtica en què l'autor té en compte, d'una manera o altra, l'experiència expressionista. Podríem creure que Oliver hi va accedir a través d'aquells dramaturgs francesos —Lenormand, Gantillon o Pellerin— algunes obres dels quals revelen una certa influència d'aquest corrent fonamentalment germànic del teatre d'entreguerres.⁶³

Altrament, l'estructuració de la peça d'Oliver i alguns trets de composició semblen indicar-nos que l'autor, com ja hem dit, coneixia la dramaturgia expressionista, encara que fos d'una manera molt relativa. I és que cal considerar que l'expressionisme havia arribat a l'Estat espanyol amb l'interès per les

62. «Jo crec que sí! [que *La fam* és una obra realista] De fet el protagonista sóc jo. Jo sóc un anarquista frustrat per la por. No vull ser manat per ningú. Aquest ha estat sempre el meu ideal. Vaig rompre amb la meua família, vaig tenir sempre baralles amb els meus mestres. Escolto el qui crec que és superior a mi i em pot ensenyar alguna cosa. Per tant, jo no he demanat res mai a ningú.» F. FORMOSA, «Joan Oliver...», *Estudis Escènics*, 22, p. 11. Al nostre entendre, aquestes paraules resulten reveladores del tarannà d'Oliver, que, tot i que no falsejava el fonament de les experiències pròpies, tendia a idealitzar-les i a radicalitzar-les.

63. Per a un estudi de la influència de l'expressionisme sobre el teatre francès, vegeu Maurice GRAVIER, «L'expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres». *L'expressionnisme dans le théâtre européen*. Colloque organisé par le Centre d'Etudes Germaniques de l'Université de Strassbourg et l'Equipe de Recherches Théâtrales et Musicologiques du CNRS (Strassbourg, 27 de novembre-1 de desembre de 1968). París: Édition du CNRS, 1971, p. 285-300. Vegeu també I. i G. GARNIER, *L'expressionnisme allemand*. París: A. Silvaire, 1962; Lionel RICHARD, *Expressionnistes allemands (Panorama bilingue d'une génération)*. París: Éditions Maspero, 1974; *Encyclopédie de l'Expressionnisme*. París: Somogy, 1985.

noves tendències teatrals de Rússia i Alemanya, que es manifestaven en sectors del radicalisme burgès i del proletariat d'orientació comunista no estalinista,⁶⁴ a finals dels anys vint i durant els trenta.

La primera obra expressionista estrenada a l'Estat espanyol va ser *Un día de octubre*, de Georg Kaiser, posada en escena al Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 6 de maig de 1931.⁶⁵ Per altra banda, algunes editorials —generalment vinculades, com Cenit i Historia Nueva, a l'esquerra revolucionària—⁶⁶ havien fet conèixer peces diverses del mateix corrent traduïdes al castellà.⁶⁷

Conegués o no aquests antecedents, Oliver estructura argumentalment *La fam* en unitats que recorden les seqüències de l'*Stationen-Drama*, tal com han estat estudiades per Michel Bataillon prenent com a model *Die Wandlung*, d'E. Toller.⁶⁸

I així, si la peça de alemany s'organitza a l'entorn d'un personatge únic —Friedrich, projecció del mateix Toller—, *La fam* ho fa entorn de Samsó, que troba en Nel el desdoblament —un tret, també, expressionista, ja que el teatre d'aquest corrent ha estat denominat *théâtre du doublement*.⁶⁹ Per tant, en

64. C. COBB, «Teatre del Proletariat...», *Els Marges*, 21, p. 126.

65. María Luisa LÓPEZ, «El teatro expresionista y su repercusión en España». *Letras de Deusto*, núm. 3 (gener-juny de 1972), p. 68. Per a les representacions de teatre expressionista alemany, vegeu: C. COBB, «Teatre del Proletariat...», *Els Marges*, 21, p. 121-128; J. ORDUÑA, *El teatre alemany...*, p. 275-283.

66. Sobre aquestes editorials —i d'altres com Zeus, o Ediciones Libertad— i el món literari radical que hi girava a l'entorn, vegeu J. ESTEBAN, G. SANTONJA, *Los novelistas sociales...*, p. 7-17; Gonzalo SANTONJA, *La novela proletaria (1932-1933)*. Madrid: Ayuso, 1979, 2 vol. (Biblioteca Silenciada 3, 4) I, p. 9-33; Gonzalo SANTONJA, *La novela roja*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1994, p. 9-36 (Nuestro Mundo, 36).

67. Per a les edicions castellanes de peces expressionistes, durant els anys vint i trenta, vegeu M. L. LÓPEZ, «El teatro expresionista...». *Letras de Deusto*, 3 (gener-juny de 1972), p. 96-97.

68. Michel BATAILLON, «Die Wandlung de Toller, un exemple de Stationen-Drama». *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 154-172.

69. Maurice GRAVIER, «Les héros du drame expressionniste». *L'expressionnisme...*, p. 122. Com veurem, però, en Oliver el desdoblament té un mateix origen de recerca, però un caràcter diferent.

un cas i un altre podem parlar d'una hipertròfia de la funció del protagonista, alhora que es produeix una esquematització de la realitat a la qual s'han d'enfrontar: en l'obra d'Oliver, a la situació provocada pel triomf de la revolució.

Per altra part —i fonamentalment, en l'aspecte que ara ens ocupa—, *Die Wandlung* i *La fam* són definides pel concepte de marxa, de progressió d'un individu a través de la vida. Aquesta marxa és, al mateix temps, mental i física i té com a model el camí del Calvari de Crist, que esdevé el prototip de recorregut humà i simbòlic a què vol referir-se l'*Stationen-Drama*.

Segons assenyala Bataillon, Toller estructura *Die Wandlung* en tretze estacions, i la setena es converteix en el punt culminant i frontissa de tota l'obra, ja que marca el final de l'anada i l'inici de la tornada de la trajectòria del protagonista. A més, sis quadres es desenvolupen en la realitat, i set són la projecció dels somnis. Tot i que més simple, la composició de *La fam* és, en part, paral·lela a l'esbossada per a la peça alemanya: s'ordena en sis episodis —sis estacions—, els tres primers dels quals dibuixen el camí ascensional de Samsó, mentre que els altres tres mostren la via descendent de l'home.

A la fi, la trajectòria de Samsó —que apareix en tots els episodis— es tanca sobre ella mateixa i el retorna al punt de partida, des d'una òptica personal, però amb el guany col·lectiu d'haver ajudat decisivament a imposar la revolució i haver-se negat a ser utilitzat contra ella. Però, això sí: els perills que l'amenacen són innegables i, per consegüent, inquietants.

La peripècia del Friedrich de *Die Wandlung* i el Samsó de *La fam* esdevindrà, al capdavant, contraposada: la del primer serà la de l'artista isolat i irresponsable transformat en creador compromès, mentre que la del segon serà la de l'individu que renuncia del tot a l'home nou per la marginalitat de la qual va sortir i a la qual torna.

Fóra excessiu afirmar que *La fam* és un text expressionista, però en manifesta una influència innegable, encara que, ben probablement, indirecta. Perquè hi ha aspectes fonamentals

del teatre expressionista que Oliver no assumeix,⁷⁰ i que responen a un missatge ideològic de fons que M. Bataillon ha sintetitzat de la manera següent: «l'artista posa en dubte l'aprehensió objectiva del món des d'un subjectivisme profund, amb totes les conseqüències ideològiques que això comporta».⁷¹

LA FAM COM A INSTRUMENT DRAMÀTIC DE REFLEXIÓ POLÍTICA

La fam és una aposta clara de l'autor per la reflexió política a partir de la realitat ideològica, contrastada i problemàtica —i, per això, veritablement dramàtica—, que determina el procés revolucionari i bèl·lic català. No és gens estrany que, en aquesta circumstància, Oliver, un escriptor que, més d'un cop, com hem vist, s'ha emmirallat en models dramàtics francesos, també ara s'apropi a una construcció escènica de la mateixa cultura; una escriptura teatral capaç d'articular, nítidament i pedagògicament, posicions polítiques radicalment enfrontades i que, alhora, aspiren en el fons a una conciliació igualment radical. És a dir, a l'harmonia.⁷² I en aquest sentit, ens sembla significatiu el vincle que podem establir entre la peça d'Oliver que ens ocupa i *Le dictateur*, un drama de Jules Romains.⁷³

70. Vegeu-los a M. GRAVIER, «L'expressionnisme dramatique...», *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 117-127.

71. Vegeu-les a M. BATAILLON, «Die Wandlung...», *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, p. 171.

72. Vegeu Olivier RONY, «Jules Romains et l'unanimité». A: Jules ROMAINS, *Les hommes de bonne volonté*, vol. 1. París: Robert Laffont, éditeur, 1988, p. I.

73. *Le dictateur* va ser estrenada el 5 d'octubre de 1926 a la Comédie des Champs-Élysées, sota la direcció de Louis Jouvet. D'altra banda, hem trobat a la biblioteca de J. Oliver un exemplar de Jules ROMAINS, *Le dictateur*. París: Gallimard, 1926 (Nouvelle Revue Française). [Conté també una altra peça, *Démétrios*.]

Jules Romains fou objecte d'atenció, diverses vegades, a *Mirador* —setmanari en què col·laborava Oliver, per exemple com a comentarista de les sessions de les Corts Constituents de la República Espanyola, entre maig i

El punt-principal de confluència entre *Le dictateur* i *La fam* es troba en l'elecció del tema d'ambdós drames: la contraposició entre dues maneres d'entendre la intervenció en el procés de transformació d'una societat. Samsó, com Féréol en la peça de Romain, opta per una acció radical, decisiva, al carrer, mentre Nel, com Denis al text francès, aposta per una actuació institucional, progressiva, de consolidació.

Igualment, l'últim episodi de l'obra d'Oliver permet una

agost de 1932, a més de la seva intervenció com a escriptor. I així, J[Joan] C[ortès] i V[idal] dedica un article a l'estrena a París de *Le roi masqué* —*Mirador* (28.1.1932), p. 5. I Ramon Esquerra, a la traducció catalana de *Knock* —*Mirador* (11.2.1932), p. 7. El mateix Esquerra hi publica —*Mirador* (10.10.1932), p. 5— l'article «Romain i el bluff».

Xavier Benguerel també s'interessarà per Romain, i ho farà palès a les pàgines de *Meridià* —núm. 4 (4.2.1938)— amb la publicació de l'article «Triomf de l'unanimisme». Després, Benguerel escriurà la peça teatral *Fira de desenganys*, subtitulada *Assaig de comèdia unanimitista en sis episodis*. Segons L. Busquets i Gràbulosa és una obra escrita el 1938, a Barcelona, editada el 1942 i estrenada el 1956 (Buenos Aires, 23 de setembre de 1956). Per tant, la redacció de *Fira de desenganys* és estrictament contemporània de *La fam*, la qual cosa sembla demostrar l'interès compartit dels dos amics per la producció de Romain. Vegeu *EBO*, vol. I, p. 1115, nota 29.

En els anys vint, es van produir, a Barcelona, dues estrenes de Jules Romain: *Knock o el triomf de la medicina* (Teatre Romea, 12 de juny de 1925, amb Joaquim Montero, Maria Morera, Matilde Xatart i Pius Daví. Traducció de J. Puig i Pujades) i *Jean le Maufranc* (Teatre Novetats, febrer de 1927, amb Georges i Ludmilla Pitoëff). Cf. J. M. de SAGARRA, *Critiques de teatre. La «Publicitat» 1922-1927*, p. 291-292 i 330-333. Barcelona: Institut del Teatre, 1987 (Monografies de Teatre, 21).

Per a l'obra de J. Romain, vegeu, entre altres: Paul BLANCHART, «Jules Romain et son univers dramatique». Paul BLANCHART, *Théâtre, essais, études*. París: Pavois, 1945, p. 52-86; A. FIGUERAS, *Jules Romain*. París: Seghers, 1952; André BOURIN, *Connaissance de Jules Romain*. París: Flammarion, 1961 —aquest últim volum té l'interès afegit de presentar, acompanyant cada capítol del recorregut per la vida i l'obra de l'autor de *Les hommes de bonne volonté*, precisions i comentaris del mateix Romain a les diverses qüestions que Bourin ha tractat en cadascun dels apartats del llibre—; Olivier RONY, «Jules Romain et l'unanimisme», introducció a Jules ROMAIN, *Les hommes de bonne volonté*, 4 volums. París: Robert Laffont, éditeur, 1988 —una excel·lent i extensa (108 pàgines) visió panoràmica del gran cicle narratiu de l'autor.

ambigüitat interpretativa del conjunt del text que també trobem en la darrera escena de *Le dictateur*. Ens sembla evident que la figura de Denis enfrontada a la soledat del poder té una riquesa significativa comparable a la del Samsó que surt corrents del bar, amb uns quants panets a les mans, mentre Müller, mig estabornit, mira de redreçar-se.

El futur de Denis s'obre davant seu en la perspectiva angoixant de l'home de govern que s'enfronta a la possibilitat d'afermar-se en un poder omnímode sobre tot un conjunt social; el futur de Samsó el podem intuir molt bé, però la mirada de l'autor va més enllà, i dibuixa un camí col·lectiu —el de la societat postrevolucionària— que es perd en una imprecisió substancial, que rebutja, sota qualsevol forma, la idea de la felicitat assolida i que, per tant, suggereix diverses alternatives. Per a Blanchart, i respecte a Romains, «tout le problème est là: mais se situe après la chute finale du rideau, et Romains s'est bien gardé de prendre parti et de conclure le drame —dont le spectateur peut imaginer un cinquième acte à son gre». ⁷⁴ Una cosa semblant podem afirmar d'Oliver a *La fam*.

L'esquematisme i la sobrietat en el traçat i en l'elecció, respectivament, dels personatges també acosta *La fam* a *Le dictateur*: «Tout personnage qui ne fait pas corps avec le groupe, qui s'en détache, est un épisode inutile, une fioriture à supprimer. Ce qui contribue à expliquer le dépouillement de son théâtre et la signification de ses personnages épisodiques.» ⁷⁵ I és que el conjunt de l'obra de Jules Romains —no solament *Le dictateur*— i la peça d'Oliver que ens ocupa són, primordialment, un teatre d'idees generals i representatives ⁷⁶ que pren possessió d'uns personatges concebuts només per servir-les.

Per altra part, *Le dictateur* i *La fam* opten per l'«action ramassée en une crise» de què parlava el mateix Romains en re-

74. P. BLANCHART, «Jules Romains...». *Théâtre...*, p. 69.

75. *Ibidem*, p. 64-65.

76. Un teatre «doué de la plus haute généralité», diu el mateix Romains. Cf. P. BLANCHART, *op. cit.*, p. 59, en referir-se a una de les aspiracions de la literatura dramàtica pròpia.

ferir-se al model dramàtic a què vol tendir la seva producció. L'obra d'Oliver recull —d'una manera indubtable, encara que no explícita— la crisi històrica provocada a l'Estat espanyol per l'aixecament militar del juliol de 1936, mentre que la de l'autor francès fa una cosa semblant amb una crisi suposada d'un país hipotètic, en arribar un partit revolucionari al poder parlamentari.

A *Le dictateur* ressonen, potser, diverses experiències europees de la Gran Guerra i de la primera postguerra mundial: les diverses fases de la Revolució Russa, la victòria del feixisme italià, el cop d'estat d'Oliveira Salazar a Portugal, l'experiència de Pilsudski a Polònia... I en general, la crisi de la democràcia parlamentària d'entreguerres.⁷⁷

LA FAM COM A PROBLEMA ENTRE AUTOR I DESTINATARI

Amb *La fam*, Oliver redacta, com ja ha estat assenyalat, la peça més important del teatre català del període de la Guerra Civil. A més, l'obra és un text determinat per la complexa realitat ideològica, política i social que caracteritza la societat catalana del moment. Per tant, és una obra atenta a les circumstàncies històriques del temps en què va ser escrita i que, sens dubte, pretén adreçar-se als nuclis dirigits capaços de reflexionar sobre les ambigüitats i els problemes originats en la societat catalana pel conflicte bèl·lic i per la revolució.

En realitat, l'actitud de l'autor davant el públic al qual adreça l'obra no ha canviat respecte a l'adoptada en el seu teatre anterior a la guerra: abans cercava un públic culte, intel·ligent i crític, no necessàriament i estrictament burgès, mitjançant la fórmula teatral que creia més adequada, que era la comèdia burgesa d'intenció renovadora; ara, escriu una peça de teatre polític que busca uns espectadors reflexius, preocu-

77. Vegeu P. BLANCHART, «Jules Romains...». *Théâtre...*, p. 52-86.

patz pels fonaments i l'evolució del procés revolucionari, entre les noves capes dirigents —polítics i intellectuals proletaritzats, direccions de sindicats obrers. En una i altra etapa, doncs, Oliver escriu un teatre adequat per a un públic que si bé no és majoritari és —o hauria de ser— influent i decisiu; un públic que es mou dins del sistema vigent, però que, d'una manera o altra, s'acosta als límits.

I també en un i altre cas, la dificultat principal de projecció a què s'ha d'enfrontar el teatre d'Oliver és la mateixa: ¿el públic cercat té el gruix necessari per poder donar continuïtat i regularitat a les propostes de l'autor? Si, en el primer d'aquests casos, la resposta probablement ha de ser negativa, en el segon no hi ha cap mena de dubte que ha de ser-ho, per la força implacable dels esdeveniments històrics.

D'altra banda, *La fam* s'inscriu, per un costat, en una tradició de teatre polític com la catalana, no excessivament àmplia, popular, immediatista i d'una elaboració ideològica i literària escassa —de Robrenyo a Josep Burgas, per dir dos noms— i per un altre, en uns corrents dramàtics europeus variats, contradictoris i ambiciosos que volen reflectir la complexitat històrica i ideològica del segle xx. Les conseqüències, no cal dir-ho, poden ser diverses i, potser sobretot, ambigües. Perquè si, d'una banda, la peça d'Oliver és molt més ambiciosa que la resta d'obres del teatre català de la Guerra Civil i, probablement, de tota la literatura dramàtica de reflexió política, de l'altra resulta, de vegades, poc convincent.

I és que en l'entreforc de les dues tradicions hi ha la personalitat humana i literària d'un escriptor que prové de l'alta burgesia, que s'ha educat segons uns models burgesos i, per damunt de tot, ha optat, fins a l'esclat de la guerra i la revolució, per uns camins expressius també burgesos, sense que això que diem comporti, ara, una valoració de la tria. Però és evident que l'adaptació humana i literària a la nova realitat exigia un temps i unes expectatives de les quals, a l'hora d'escriure *La fam*, Oliver encara no disposava i de les quals ja no disposaria mai. I això sense tenir en compte que les circumstàncies que va viure el país entre 1936 i 1939 potser eren aptes per a la redac-

ció de peces compromeses amb la construcció de la nova societat revolucionària, i que, a més, ho fessin amb decisió i —en algun cas— des de la més estricta modernitat, però potser no ho eren gaire per al treball de maduració i d'aprofundiment que exigeix una obra que superi el pas del temps i els canvis que se'n deriven.⁷⁸

Encara més: no podem dubtar de la sinceritat de l'opció d'Oliver el 1936, però aquesta sinceritat no implica que la personalitat d'Oliver fos la més adequada per fer-la i que, a més, en resultés una peça reeixida en el conjunt i en les parts. *La fam* és una obra ben construïda, amb un plantejament clar —que, alhora, en els aspectes essencials, defuig el maniqueisme— d'un problema ideològic i humà d'un gran interès. Però li manca una imbricació més fluïda i més íntima de les idees en les relacions humanes —en què, per exemple, el triangle sentimental no aparegués tan mecànicament—, i un llenguatge que, evitant del tot la retòrica discursiva, ens presentés uns éssers humans veritablement encarnats —que no vol dir, necessàriament, realistes. És clar que això ja fóra demanar una altra obra.

En resum, *La fam* és un intent més esforçat que reeixit de traduir dramàticament les tensions ideològiques emparades pel procés revolucionari iniciat el juliol de 1936. Cal valorar l'ambició d'Oliver en dur a l'escenari un conflicte vigent a l'hora d'escriure la peça amb un distanciament creatiu i, alhora, amb una solidesa conceptual notables, juntament amb la voluntat de renovar la forma teatral. Presentar una obra de les característiques de *La fam*, defugint la demagògia, i en les circumstàncies de 1938, ens sembla admirable. I més encara si tenim en compte la situació dels escenaris catalans de l'època i la tradició —d'una gran feblesa— del teatre polític autòcton.

L'obra tenia, doncs, unes intencions immillorables. Però els resultats dramàtics, sobretot vistos amb la perspectiva del

78. En el teatre castellà, a part d'algunes peces d'Alberti, Max Aub i Miguel Hernández, els resultats no són pas més sòlids.

temps, van ser més aviat escassos. I és que *La fam* hauria d'haver estat el primer pas en un sentit que, ni temàticament ni formalment, no va trobar continuïtat en l'obra posterior d'Oliver, o en les peces d'altres autors. Perquè la realitat històrica ho va dificultar enormement, però també perquè el país no disposava dels dramaturgs adequats per impulsar i dur endavant el procés. La formació i els interessos d'Oliver tampoc no en feien l'autor indicat, encara que la capacitat literària i dramàtica i la sensibilitat ideològica en van fer el més indicat possible. I qui sap si l'únic possible... Potser la continuïtat en la línia encetada l'hauria convertit en veritablement idoni.

Ara com ara, però, què trobem en *La fam*, considerada en ella mateixa, com a obra dramàtica singular? Una peça de plantejament interessant, però massa esquemàtica i amb un funcionament mecanitzat que li lleva profunditat humana i una part considerable de les possibilitats de transcendir les circumstàncies històriques. Sens dubte, una obra en potència excel·lent i, així doncs, de les més malaguanyades del teatre català.

EL COMTE ARNAU: INDICI D'UNA EVOLUCIÓ⁷⁹

Sabem que Joan Oliver i Xavier Benguerel van començar l'escriptura d'*El comte Arnau* amb el desig explícit de fugir de

79. L'original, al qual hem recorregut en el nostre estudi, figura a l'arxiu de l'autor. Constitueixen aquesta obra, en vers, inacabada, escrita en col·laboració per Joan Oliver i Xavier Benguerel, cinquanta-tres fulls holandesos, mecanografiats a doble espai a una sola cara, més dos de manuscrits amb provatures d'algunes escenes. Es corresponen amb l'acte primer —format per deu escenes, en vers numerat— i les escenes primera, segona i quarta —aquestes dues últimes, probablement incompletes— de l'acte segon. El text presenta correccions manuscrites amb la calligrafia d'Oliver —la majoria— i Benguerel. Hi hem recorregut en el nostre estudi.

Ambdós autors van començar a escriure el poema dramàtic a Olot, a la

les circumstàncies de la Guerra Civil.⁸⁰ I per aquest motiu es van desplaçar a Olot —la tardor de 1938—, a la recerca d'un ambient on l'impacte bèl·lic fos menys present i determinant que a Barcelona o, no cal dir-ho, a les zones properes al front de batalla.

Creiem que aquesta voluntat de fer abstracció de la situació real de la contesa és visible en l'acte primer del poema dramàtic, l'únic complet, i que potser va ser escrit entre Olot i Barcelona, abans de sortir cap a l'exili el gener de 1939. Però ens permetem suggerir que, juntament amb la voluntat esmentada, els autors hi apunten una possibilitat desitjada que la història es va encarregar de convertir en impossible: un final victoriós per a les forces republicanes. No es tracta d'intentar trobar, per a aquest text inacabat, una interpretació ajustada i completa en clau política. Però creiem que hi ha uns elements que la fan possible, encara que no fos aquesta la finalitat última de l'obra. Com a molt, potser podríem parlar d'objectiu parcial i, probablement, limitat a l'acte primer.

Oliver i Benguerel, en aquest intent de poema dramàtic, s'enfronten al problema de la realitat objectiva d'una hipotètica victòria republicana. I ho fan a través de la figura d'Arnau, que ha retornat triomfant de la guerra, però que es veu obligat a pactar amb un usurer —la banca internacional a la qual haurien hagut de recórrer els imaginats republicans vencedors? I a lliurar al poder suprem —estatal diríem, si se'ns permet la llicència per referir-nos tant a la corona medieval

tardor de 1938, amb el suport del conseller de Cultura de la Generalitat, Carles Pi i Sunyer. Després la van continuar a Barcelona i, ja a l'exili, a Tolosa de Llenguadoc —vegeu XAVIER BENGUEREL, «Olot, meravellosa terra». *Meridià*, núm. 40 (14.10.1938), p. 1 i 3; *Memòria d'un exili. Xile 1940-1952*. Barcelona: Edicions 62, 1982, p. 51-52 (Cara i Creu, 34). En van ser publicades unes escenes —vegeu *Catalunya*, núm. 112 (març de 1940), Buenos Aires, p. 7-12; *Germanor*, núm. 450 (agost-octubre de 1940), Santiago de Xile, p. 7-12.

80. Vegeu la nota 113 d'aquest capítol.

catalana com a la república espanyola dels anys trenta d'aquest segle— allò que li pertoca. Un poder tan ineludible que ni Arnau ni les forces republicanes —sobretot, les revolucionàries d'un signe o un altre— que es van emparar del poder català, a partir del juliol de 1936, no van poder defugir. Ni fóra previsible que ho poguessin fer, segons el parer, més aviat escèptic, dels autors.

Però Arnau es troba, encara, amb una dificultat més immediata, més peremptòria: adaptar la vida pròpia a la pau aconsellada; és a dir, abandonar l'excés i assumir els seus deures de senyor, de marit i de pare. Però hi ha en Arnau massa exaltació —a la llarga, probablement anorreadora— perquè sigui l'home adequat a la situació del moment, a la necessitat de redreçament dels dominis, a les possibilitats —i a les dificultats— creades per la victòria militar.

També es trobarien en aquesta situació les forces conductores de la societat catalana si el resultat de la Guerra Civil fos l'imaginat per ambdós. Quina pau es trobarien en condicions de construir? Quina victòria sabrien administrar? La resposta no pot ser positiva: nacionalment continuaria la submissió al poder estatal —el comte Arnau es veu constret a acceptar l'autoritat reial i a manifestar-li la submissió d'una manera ben concreta: amb els tributs i el botí— i tampoc no hi hauria redreçament i millora social del país —la incapacitat d'Arnau és indubtable.

Si la victòria havia d'aparèixer, necessàriament, com a problemàtica —la situació bèl·lica, avançat el 1938, començava a ser desesperada per a les armes republicanes—, la realitat interna d'aquesta victòria cada vegada més impossible era vista amb un escepticisme i una desconfiança notables. I així, doncs, pel que fa a Oliver, cal parlar de replantejament ideològic respecte a *La fam*, amb una certa recuperació de la posició nacionalista que Oliver havia defensat abans de l'esclat bèl·lic i revolucionari. I de retrocés expressiu, amb el recurs al poema dramàtic. Malgrat tot, Oliver i Benguerel somiaven un triomf gairebé impossible —tot i que n'haurien acollit les con-

seqüències previsibles amb no gaire entusiasme—, perquè potser es negaven a admetre la inevitabilitat de la derrota. I del que se'n derivaria.⁸¹

81. Determinar la influència i la participació de Xavier Benguerel en l'orientació d'*El comte Arnau* resulta ara, traspasat aquest escriptor, molt difícil de precisar en disposar, únicament, d'un text mecanografiat amb correccions manuscrites secundàries. Per a un estudi de conjunt de la producció literària de Xavier Benguerel, vegeu Lluís BUSQUETS I GRABULOSA, *Xavier Benguerel, la màscara i el mirall*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 (Biblioteca Serra d'Or, 149).

Per altra part, tant el mateix Oliver —NB, p. 1— com L. Busquets i Grabulosa — «Pere Quart/Joan Oliver, sense pèls a la llengua». *Foc Nou*, núm. 80 (desembre de 1980), p. 26— fan referència a dues peces en un acte de J. Oliver, *L'emboscat* i *La fi d'en Cagalàstics*, estrenades el 1938. Però no hem trobat cap de les dues peces de guerra a l'arxiu de l'autor. Ni tan sols esbossos. Altrament, l'autor també va declarar que va passar, camí de l'exili de França, pel famós Mas Perxers. I que havia escrit una farsa, *La batalla del matalàs*, que tampoc ho hem trobat, a partir de les peripècies que hi havia viscut. Vegeu Lluís BUSQUETS I GRABULOSA, «Joan Oliver, encès un dia de canícula». *Plomes catalanes contemporànies*. Barcelona: Grup Promotor/Edicions del Mall, 1980, p. 40.

EL TEATRE DE POSTGUERRA O LA PRETENSIO DE NORMALITAT

LES PECES CIRCUMSTANCIALS

UN SERVIDOR SÓC EL LLADRE: UN JOC AMB LA CONVENCIÓ TEATRAL¹

En *Un servidor...*, Oliver va triar una acció banalment poètica per posar en crisi la ficció dramàtica. Al final de l'obra, el lladre que hi intervé no desfulla una margarida, sinó que estripa els bitllets, amb la qual cosa altera radicalment el significat de l'acció en produir un trencament de l'equilibri tradicional entre forma i

1. L'original figura a l'arxiu de l'autor. Es tracta d'una peça en un acte que ocupa quinze fulls holandesos mecanografiats a doble espai a una sola cara, i que porta el subtítol *Farsa-llampec de Feliu Camp de la Sang*. Presenta correccions manuscrites de J. Oliver, probablement, dels anys seixanta, tal com semblen indicar la calligrafia i alguna referència històrica —per exemple, al general De Gaulle.

J. Oliver havia utilitzat esporàdicament el pseudònim *Feliu Camp de la Sang* per signar col·laboracions a les pàgines del *Diari de Sabadell* cap a la meitat dels vint, anys en què l'anomenat Grup de Sabadell —o localment, *Coro de Santa Rita*— imprimia el seu caràcter al vell periòdic. Oliver hi va emprar aquest pseudònim entre 1923 i 1925.

L'autor devia compondre la peça durant els primers mesos de 1942, ja que la revista *Germanor*, núm. 468-469 (maig-juny de 1942), p. 32, indica que *Un servidor...* havia estat escrita per a la festa organitzada pel Comitè de Dames del Centre Català, de Santiago de Xile. L'estrena —representació única— va tenir lloc el 7 de juny de 1942 a l'esmentat Centre Català. (Devem la informació a la professora Cristina Gibert.) L'obra ha restat inèdita.

contingut i, a més, substitueix aquest contingut per un d'atempatori contra l'estabilitat d'una societat burgesa: esmicola els diners. I les reaccions de Marta i Maria són les que resumeixen les respostes de la societat que l'autor escomet amb l'acte del lladre: rebug frontal o acceptació desconcertada i, alhora, esperançada.

Però l'autor fa un pas més, i col·loca l'acció del lladre en un context de reflexió sobre el teatre. Per evitar un final massa previsible protesta vivament, a través del mateix lladre, d'un fet incontrovertible que, tanmateix, no vol acceptar: allò que es veu a l'escenari és comèdia, és a dir, un territori fantàstic. Al capdavant i en el fons, s'acaba imposant la postura encarnada per Marta, tal com reblen els versos que les dues germanes adrecen al públic en acabar la representació.²

Un servidor... és una peça volgudament menor, que reprèn, edulcorada, com també veurem en *L'amor deixa el camí ral*, la reflexió sobre el vincle entre realitat i ficció dramàtica que Oliver va iniciar, en la preguerra, amb *Gairebé un acte...*, va continuar, en part, amb *El 30 d'abril*, i que culminarà, en els anys cinquanta, amb *Primera representació*. L'autor d'*Un servidor...* no hi abandona del tot la concepció il·lusionista de la literatura dramàtica, perquè, un cop esbossat l'exercici del lladre que interpella els espectadors i els col·loca, momentàniament, en el mateix pla dramàtic que els personatges de la peça, l'obra retorna als límits de les quatre parets naturalistes. La peça no era altra cosa que un entreteniment que duia al Casal Català de Santiago de Xile un eco feble, entre humorístic i poètic, de la crisi de les formes teatrals burgeses posterior a la Gran Guerra. Una crisi molt esvaïda en plena Segona Guerra Mundial...

2. La peça d'Oliver té una certa semblança argumental i de to —un humor amable i displicent, que juga amb la mecànica de les situacions tot defugint-ne el dramatism— amb un conte d'Arkadi Avvertzenko titulat, en la traducció castellana, *Los ladrones* —vegeu Arkady AVERCHENKO, «Los ladrones». *Cuentos I*. Madrid: Calpe, 1921, p. 15-24 (Colección Universal, 518). N'hi ha un exemplar a la biblioteca de l'autor. Per altra part, Oliver va publicar, traduït, un d'aquests contes d'Avvertzenko, *La mnemotècnia*, a les pàgines del *Diari de Sabadell* (12.5.1926), p. 1-2.

EN LA TRADICIÓN DEL PAMFLET POLÍTICO: *LAS VÍBORAS SON VENENOSAS*³

Aquest guió de radioteatre és concebut, naturalment, com una arma de lluita ideològica immediata. Es tracta d'un text de teatre —o radioteatre— d'agitació.⁴ Per tant, els personatges responen a uns models construïts d'una peça, sense matisos i destinats a personificar, per damunt de tot, el mal i el bé des d'una perspectiva de propaganda política lligada a una circumstància històrica molt concreta i al servei d'uns interessos perfectament delimitats: la Segona Guerra Mundial vista des de les posicions aliades i a través de les necessitats de la Gran Bretanya.

Com ocorre amb freqüència en el teatre d'agitació, els conflictes personals es barregen amb els col·lectius o, almenys, s'inscriuen en unes circumstàncies molt marcades per la història. El primer conflicte de Nina deriva d'un triangle —resolt molt aviat, i tràgicament— constituït per ella, Eduardo i Carlos.

3. L'original figura a l'arxiu de l'autor. Hi hem recorregut en la nostra anàlisi. Aquesta peça de radioteatre consta de disset fulls mecanografiats a doble espai, amb correccions manuscrites d'Oliver. L'encapçalament del tercer episodi du l'anotació manuscrita «Santiago de Xile 1943». *Las víboras son venenosas* formava part de la sèrie de textos dramatitzats per a la ràdio que Oliver va escriure, en el context de la Segona Guerra Mundial i sota els auspicis de l'Ambaixada Britànica a Xile, intitolats col·lectivament *Guerrillas del aire*. Eren emesos cada dilluns, dimecres i divendres, per episodis —segons es dedueix del guió de *Las víboras...*, l'única d'aquestes peces que ha restat a l'arxiu de l'autor—, a través de Radio Nacional de Agricultura, de Santiago de Xile. Per altra part, Oliver va parlar diversament de les *Guerrillas...* —vegeu M. ROIG, *Personatges*, p. 86. Vegeu també: Xavier BRU DE SALA, «Joan Oliver, 80 anys de lucidesa», *Tele/eXprés* (28.11.1979), p. 22; L. BUSQUETS I GRABULOSA, «Joan Oliver, encès...», *Plomes catalanes...*, p. 41; *Joan Oliver/Pere Calders*, p. 50. Vegeu també X. BENGUEREL, *Memòria...*, p. 63-65. El text de *Las víboras...* no ha estat mai editat.

4. Sobre el teatre polític i d'agitació, vegeu, entre altres: *Théâtres et politique*. París: Maspéro, 1967-69 (2 vol.); *Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne: La Cité/Éditions de l'Âge d'Homme, 1977-78 (4 vol.); *Le théâtre d'intervention depuis 1968*. Lausanne: Éditions de l'Âge d'Homme, 1983 (2 vol.).

Nina i el promès —Eduardo— són ciutadans de la França ocupada, mentre que Carlos és un membre de les forces d'ocupació. Idealment, aquesta situació —derivada d'una realitat històrica— no hauria d'incidir sobre una relació que, per damunt de tot, és concebuda, literàriament i dramàticament, com a privada i sentimental. Però l'autor vol incardinar-la en una situació col·lectiva rellevant, per tal d'augmentar-ne la significació emotiva i assolir, així, que el públic —aquí, l'oient— la interioritzi sentimentalment. Per aquesta via, l'escriptor pretén implicar el públic més íntimament en la circumstància històrica que viu.

Com a ideologia totalitària que és, el nazisme és del tot rellevant en la pèrfida actuació dels seus adeptes —els oficials alemanys. No passa el mateix, per contra, amb els pensaments polítics a què puguin adscriure's els homes lliures —els oficials britànics— i, per això, es guien en l'acció, per damunt de tot, per un sentit humanitari que els porta a combatre per la llibertat col·lectiva dels pobles i per la dignitat privada —el rescat de Nina n'és la prova— dels seus ciutadans.

Segons el missatge que Oliver vol transmetre, el nazisme representa la voluntat —en una versió molt primària del pensament nietzscheà— de dominar els individus fins i tot en els aspectes més íntims: el desig de violar la decència de Nina n'és el símbol. És, també, una befa de l'esforç humà del feble —Nina— per mantenir la seva dignitat. I alhora, com no pot ser d'una altra manera, el nazisme és ferotgement —i grollerament— aristocratitzant, antiburgès i antidemocràtic. En resulta, doncs, una doctrina i una pràctica que neguen completament els valors morals del cristianisme.

Las víboras son venenosas ens presenta, en resum, una història de presa de consciència: la d'una noia que, a través de l'experiència personal i directa, coneix la iniquitat de l'ocupació alemanya de França. Aquesta ocupació que significa el domini del món lliure per la barbàrie hitleriana, i a la qual s'oposen, coratjosament, les tropes britàniques. Anglaterra és, per tant, l'esperança dels qui lluiten per la llibertat.

El teatre d'agitació, sovint indissolublement lligat a la circumstància que el provoca i l'explica, envelleix de pressa, i si de cas, resulta interessant, passat el temps, com a document d'una realitat històrica i com a mostra, més o menys convincent, d'unes tècniques dramàtiques determinades. Vista des d'ara, i molt més coneguda i difosa la realitat del nacionalsozialisme que no en el 1943, aquesta peça de radioteatre de Joan Oliver pot fer ressaltar, únicament, la seva elementalitat, el maniqueisme dels personatges i de les situacions —per altra part, gairebé definitoris d'aquest tipus de teatre—, i fins la pallidesa en el reflex d'una circumstància terrible. Però, per damunt de tot, té el valor de deixar constància d'un compromís intel·lectual ben concret —a l'exili de Santiago de Xile, durant la Segona Guerra Mundial i al servei de l'ambaixada britànica— amb la llibertat.

L'AMOR DEIXA EL CAMÍ RAL:
EL TEATRE DINS EL TEATRE
COM A JOC RECURRENT⁵

L'empresari i l'espectador —i el tramoista, que no parla— que intervenen en el pròleg, l'entreacte i la penúltima escena de

5. L'original, que utilitzem en el nostre estudi i al qual van referides les citacions textuais, figura a l'arxiu de l'autor. Aquesta obra en vers i en prosa —subtitulada *Passatemps en un acte, dividit en dos quadres, amb un pròleg i un entreacte*—, escrita per Joan Oliver en col·laboració amb Xavier Benguerel a l'exili de Santiago de Xile, consta de trenta-cinc fulls mecanografiats a doble espai i a una sola cara, amb correccions manuscrites de J. Oliver, més un full, retolat a mà pel mateix autor, que presenta un pseudònim —«Llorenç Marquet»—, el títol, la primera paraula del subtítol —*Passatemps*—, la caricatura d'un rostre masculí fumant un havà i el lloc i data —«Barcelona 1948»— i l'anotació «Corregit». Podem deduir de tot això que es tracta de l'original que Oliver va dur a Barcelona, en retornar de Xile el 1948, amb les esmenes, les supressions i els afegits —i la portada— introduïts per a la representació frustrada de 1950 —vegeu *EBO I*, cartes d'Oliver a Benguerel del 9 de gener i el 21 de març de 1950, p. 1276-1277 i 1293-1294, respectivament.

L'amor deixa el camí ral va ser estrenada a Barcelona juntament amb la

L'amor deixa el camí ral assenyalen, estructuralment, el primer nivell de teatralitat, sobre el qual Oliver i Benguerel basteixen el segon nivell dramàtic —la representació que l'empresari anuncia de la comèdia—, en el qual trobarem un joc teatral de tres parelles: Segimon i Margarida, Vicenç i Constança i Benet i Martina.

En una certa mesura, l'escena XX de *L'amor deixa...* anticipa la final de *Primera representació*, a través de la presència simultània —no pas confluència i menys encara, unió— dels dos nivells de teatralitat de la primera. L'empresari irromp a l'escenari per posar ordre —estètic— a la representació (p. 34):

EMPRESARI, *que ha entrat a escena després d'una llarga pausa. Abans s'han vist els seus braços fent signes nerviosos des de bastidors. Del coverol també han sortit gestos d'impaciència: Senyora! Senyora! Què hem de fer! Deixeu-vos de desmais, ara! Que no veieu l'apuntador com us signa! Quin personal! Que potser us heu pensat que això és una obra realista!*

Però en veure que un tramoista se li aproxima, l'empresari desapareix ràpidament de la vista del públic... En l'escena següent, amb els versos finals —reflexius, moralitzadors— que Margarida adreça als assistents a la representació, el segon nivell dramàtic torna a ocupar l'escenari amb exclusivitat. I així s'acaba la peça. En canvi, en l'escena corresponent de *Primera representació* no es produirà aquest retorn a un únic

reposició de *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila, el 8 d'abril de 1954, al Teatre Capsa, sota la direcció de Josep Centelles. La sessió formava part de les previstes vetllades de Teatre Íntim. Anteriorment, la peça havia estat estrenada, el desembre de 1947, al Centre Català de Santiago de Xile, poc abans del retorn d'Oliver a Catalunya —va sortir de San Antonio de Xile el 16 de gener de 1948, a bord del vaixell noruec Vinland, i no va arribar a Barcelona fins ben entrat març. La revista *Germanor*, núm. 523 (gener de 1948), p. 30-33, va publicar l'escena primera de l'obra. En unes pàgines sense numerar, oferia unes fotografies de la representació. I a la pàgina 48, una crònica de l'esdeveniment. La 35 informava de l'acte de comiat del Centre Català a l'escriptor. L'obra ha restat inèdita.

nivell de teatralitat, sinó que l'obra culminarà i acabarà en la confluència dels tres nivells dramàtics que, com veurem, la componen.

L'amor deixa... és, també, un joc de figures i contrafigures perfectament establert. En el primer nivell de teatralitat, l'empresari té en l'espectador, com ja hem apuntat abans, la seva contrafigura. Però, igualment, en el segon nivell, la parella que formen Segimon i Margarida troba la contrafigura corresponent en els aventurers Vicenç i Constança, ja que aquests oposen a la desavinença d'aquells una entesa profunda i meticulosa a l'hora d'aconseguir el seu objectiu: els diners del matrimoni. Vicenç i Constança, però, tenen en els servents de Segimon i Margarida la contrafigura pròpia, perquè els criats enfronten a la bona entesa d'aquells la seva compenetració en la defensa del matrimoni dels senyors, que és, en definitiva, la defensa de l'interès propi.

Des d'un altre punt de vista, Vicenç i Constança, uns aventurers, són dos personatges interessants perquè avancen el tret fonamental que definirà dues figures de *Primera representació*, com són Clavellet i Rosaura. Els uns i els altres tenen com a elements comuns el fingiment d'una personalitat que no es correspon gens amb la real i que, a més, posen al servei d'uns propòsits, en principi, perversos.

Constança i Vicenç, d'altra banda, actuen sobre Segimon i Margarida, respectivament, amb l'objectiu de dur-los a la ruïna sentimental per tal de treure'n el benefici propi, humà i econòmic; en canvi, Martina i Benet, els servents de Margarida i Segimon, actuen per evitar l'enfonsament del matrimoni dels seus senyors, i per tal d'obtenir-ne un benefici humà, però també econòmic. I és que els aventurers i els criats no poden aspirar a viure una vida conjugal estable sense obtenir una forma o altra de profit dels diners de Segimon i Margarida. La diferència que hi ha entre els uns i els altres és, única-ment, l'ús o no de la mentida. O si es vol, de la ficció.

Finalment, hi ha dos aspectes argumentals que no contribueixen a afermar la virtualitat escènica de *L'amor deixa...*: la sospita, prematura, de Margarida de les raons inconfessables

que té el pretendent en demanar el seu amor i la desaparició definitiva dels aventurers en l'escena novena. Aquest segon fet —que en el segon quadre de *L'amor deixa...* no compareguin Vicenç i Constança— anul·la una possibilitat notòria de reforçar la seva tensió escènica i d'enriquir el joc teatral de tota la peça. Aquest segon acte és, sens dubte, fluid i elegantment escrit. Però corre el perill de resultar massa fàcil, perquè la fluïdesa i l'elegància no tenen el contrapès d'un conflicte remarcable que —prolongant i superant, des de l'escenari, el del primer quadre— l'articuli perfectament.⁶

Aquell món reduït, pretesament ordenat, que Oliver havia sotmès a una anàlisi freda, objectiva, en les comèdies anteriors a la Guerra Civil i en el qual l'autor se sabia immers, ara obté un cert prestigi; el prestigi del que és remot i perdut sense haver guanyat res per substituir-ho. La història i la vida del dramaturg han fet que allò que abans no se sostenia com a veritat ara comenci a insinuar-se com a miratge. I així, l'antiga anàlisi crítica del matrimoni deixa pas a una exaltació de l'estabilitat

6. L'argument de *L'amor deixa...* presenta alguns punts d'afinitat amb el de la comèdia en tres actes i en vers de Sagarra *El cas del senyor Palau*, una opció que havia tingut l'antecedent inacabat d'*El comte Arnau*, un poema dramàtic. No ens referim, així i tot, en el cas de *L'amor deixa...*, a una similitud general, sinó a una coincidència en un passatge de l'argument, a la funció semblant, en les dues peces, d'uns personatges i a l'enfocament ideològic del vincle matrimonial, entès com a estabilitzador del model social imperant.

Per a l'obra dramàtica de J. M. de Sagarra, vegeu, entre altres: ALFRED BÀDIA, «Josep Maria de Sagarra, home de teatre». *Serra d'Or* (març de 1981), p. 147-151; JORDI CARBONELL, «L'obra dramàtica de Josep Maria de Sagarra», epíleg a Josep Maria de SAGARRA, *Obres completes. Teatre IV*. Barcelona: Editorial Selecta, 1964, p. 1345-1406; XAVIER FÀBREGAS, *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978, p. 224-230 i 273-279; *Teatre català d'agitació...*, p. 177-180; ENRIC GALLÉN/MARINA GUSTÀ, *Josep Maria de Sagarra*. RIQUER, COMAS, MOLAS, *Història de la literatura catalana* 9, p. 463-495; JOAQUIM MOLAS, «El cas Sagarra». *La literatura de postguerra*. Barcelona: Rafael Dalmau, editor, 1966, p. 39-53; «El darrer teatre de Josep Maria de Sagarra». *Lectures crítiques*. Barcelona: Edicions 62, 1975, p. 124-128 (Llibres a l'Abast, 121); JOSEP PLA, «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre». *Homenots (Quarta sèrie)*. Barcelona: Destino, 1975, p. 9-45 (Obra Completa de Josep Pla, 29).

conjugal i, al capdavant, de l'ordre col·lectiu que el fa possible. És, certament, tot un canvi.

Per tant, hi ha una acomodació d'Oliver —i de Benguerel— a aquest miratge, a aquesta nostàlgia d'exiliats per una pàtria idealitzada en un passat amable. I és que, tal com passa en el cas d'*Un servidor sóc el lladre*, la comèdia que estudiem anava destinada a un públic molt determinat: a la colònia que freqüentava el Centre Català de Santiago de Xile. Així, doncs, els autors hi busquen, per damunt de tot, agradar. I el propòsit no acostuma a aconsellar gosadies de cap mena. I per això la peça té aquell regust inevitable de text fet amb una recepta on tot ha estat ben calculat, però en la qual no s'hi ha introduït cap element veritablement creatiu. Sembla que el gran objectiu a aconseguir per la comèdia sigui l'equilibri. Però no l'equilibri difícil i suggestiu d'unes tensions convincents, sinó l'harmonia dèbil d'una peça escrita amb una gran cura combinatòria, però amb poc coratge creador.

Oliver i Benguerel, propers aquí a la fórmula de la comèdia sagarriana, fan l'opció de la nostàlgia suau i implícita, de la combinació adequada de l'humor sense malícia i el lirisme, de la lleugeresa de l'acció i de la gràcia constructiva —real o suposada. El resultat manca completament de l'esperit crític considerat característic d'una bona part de la producció dramàtica, i literària en general, d'Oliver.

D'altra banda, però, el recurs de la nostàlgia transcendeix l'obra, i marca, en el conjunt de la producció dramàtica d'Oliver, l'inici d'una recuperació sentimental d'una realitat sotmesa a crítica, abans de la guerra, i ara en procés d'idealització. L'actitud trobarà en *El roig i el blau* i en la mateixa *Primera representació* la continuïtat i la culminació. Certament, les circumstàncies històriques —les dues guerres, Civil i Mundial, i la destrucció del món burgès que, tot i que críticament, l'autor sabia que era el seu— i el pas dels anys —la maduresa que avança, implacable— expliquen el canvi en l'òptica de l'autor. Un canvi que coincidirà, en part, amb els moments de màxim desconcert com a autor dramàtic, abans de la superació esplèndida, de l'actitud i del desconcert, que serà *Ball robat*.

«ABOLINT ALGUNS OCIS DOMINICALS...»:
QUASI UN PARADÍS⁷

La peça és un pastitx historicista, farsesc, en el qual ambdós autors ens donen una visió humorística, enriolada, de la visita del primer turisme relativament massiu al país, en els primers anys de la dècada dels cinquanta. I ho fan mitjançant la interrelació entre l'arribada històrica dels romans i la irrupció contemporània dels turistes.

Altament, els mateixos autors apuntaven, en la nota que precedeix l'única edició de *Quasi un paradís*, que al text li «escauria potser el subtítol pitarresc de *gatada*».⁸ Sens dubte, Oli-

7. No disposem de l'original de l'obra, que no figura a l'arxiu de l'autor. La peça —subtitulada *Passatemps en dos actes i en vers*—, escrita per Joan Oliver en col·laboració amb Joan Guarro Basté, va ser publicada, el mateix any de l'estrena, a Joan OLIVER i Joan GUARRO, *Quasi un paradís (Allò que a Tossa s'esdevingué, centúria terça d. J. C.). Passatemps en dos actes i en vers*. Tossa de Mar. En la nostra anàlisi, hem recorregut a aquesta edició, l'única fins ara, ja que l'obra no ha estat reeditada, ni va ser inclosa en el volum *Teatre original*, de J. Oliver. *Quasi un paradís* va ser estrenada a la Sala Rovira, de Tossa de Mar, el 18 d'agost de 1951, per la colònia vacacional instal·lada en aquesta vila. Va ser reestrenada, en sessió única, al Teatre Capsa, de Barcelona, el 16 de febrer de 1952. En una carta del 21 d'octubre de 1992, Joan Guarro Basté ens indicava les escenes escrites per cada escriptor i les escrites conjuntament, encara que, subratllava, Oliver i ell havien intervingut, realment, en tot el procés de composició.

8. Per al concepte i la interpretació de la *gatada*, vegeu especialment: XAVIER FÀBREGAS, «L'altre Frederic Soler». *Serra d'Or*, núm. 12 (any VIII, 1966), p. 91-94; *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 83-117 (Llibres a l'Abast, 74); pròleg a Frederic SOLER, *Els herois i les grandeses*. Barcelona: Edicions 62, 1970 (Antologia Catalana, 60), p. 5-19; *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial, 1972 (Biblioteca de Cultura Catalana, 3); *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978, p. 114-130 (Catalunya Teatral. Estudis, 1); pròleg a Frederic SOLER, *Gatades*. Barcelona: Laia, 1980 (Les Eines de Butxaca, 4); «Frederic Soler i el seu temps». A: RIQUER, COMAS, MOLAS, *Història de la literatura catalana* 7, p. 291-363. També, des d'una òptica diferent, Carme MORELL I MONTADI, *El teatre de Serafí Pitarrà: entre el mite i la realitat (1860-1875)*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 39).

ver i Guarro tenien una idea molt clara del caràcter i la finalitat de la peça, tan característica de la tradició dramàtica catalana vuitcentista: fonamentalment, són autors d'un text humorístic construït sobre la paròdia⁹ i amb l'objectiu de divertir el públic. Per tant, entenen que han escrit una obra menor que els permet lluir un enginy burlesc que no aspira a la denúncia moral o política ni pretén provocar la reflexió. Saben, doncs, que caldrà supeditar els diversos recursos literaris i dramàtics a provocar una hilaritat senzilla i immediata. La peça que en resultarà respon plenament a aquests plantejaments.¹⁰

Per tant, els autors de *Quasi un paradís* no conceben la gatada com una mostra de teatre combatiu, inconformista, segons la interpretació que Xavier Fàbregas aplicava a aquestes peces de Frederic Soler i altres autors vuitcentistes vinculats als anomenats «tallers», sinó que més aviat s'ajustaria a la lectura de Carme Morell, que recentment ha negat la significació inconformista de la gatada, l'ha inserida plenament en el conjunt d'una producció conservadora i n'ha afirmat el valor primordial de divertiment no especialment agosarat.¹¹

Lògicament, hi ha uns punts de semblança entre les gatades pitarreresques i la peça d'Oliver i Guarro. De fet, *Quasi un paradís* no és una paròdia de cap obra dramàtica concreta, sinó d'un suposat gènere format per les llegendes fundacionals; és a dir, els relats vagament històrics que presenten, en general d'una manera heroicoromàntica, la creació d'una vila, d'una ciutat o de tot un país.

En aquest aspecte, la paròdia que analitzem s'acostaria al model d'*Els herois i les grandeses*, ja que aquesta gatada no és

9. Segons la conceptualització de Gérard Genette, *Quasi un paradís* respon a la definició de pastitx heroicocòmic, que és una de les variants de la paròdia en la poètica tradicional. En la proposta que defensa, caldria situar la peça entre les obres que anomena «imitacions satíriques». Vegeu G. GENETTE, *Palimpsestos...*, p. 32-39.

10. Fidels al subgènere còmic de la gatada, tant *Quasi un paradís* com la posterior *La barca d'Amílcar* esdevindran una lectura distanciada, objectivadora, de dues llegendes fundacionals.

11. C. MORELL, *El teatre de Serafi Pitarra...*, p. 186-194.

la resposta paròdica a un drama romàntic determinat, sinó la resposta a tot un gènere: la tragèdia grega.¹² Altrament, coincideixen en l'ús de determinats recursos: el to general d'humor immediat, els anacronismes volguts que acosten i mesclen la realitat suposadament antiga i la contemporània, l'ús de l'apart còmic,¹³ el dibuix dels personatges amb un traç elemental i definitori... I sobretot, l'ambientació en un passat clàssic —Grècia o una colònia romana— i la concreció de la figura de l'heroi a través d'una mirada ridiculitzadora, però, en el cas d'Oliver i Guarro, benèvola.

Quasi un paradís és una aproximació en to menor a un fenomen social característic de la segona meitat del segle xx com és el turisme de masses. Oliver i Guarro Basté escriuen el seu text quan comença a fer-se evident la transformació de l'antic estiuieg benestant en les modernes vacances generalitzades. I la posició que davant aquest canvi adopten els autors és ambigua, ja que si, d'una banda, sembla que enyoren els temps plàcids en què només estiujava un nucli reduït, i més o menys selecte, de ciutadans, de l'altra, no deixen de contemplar amb ironia la pròpia situació, del tot impotent davant la força històrica de la transformació auspiciada per l'ímpetu comercial del diner. Hi ha també, doncs, un component nostàlgic indubtable en la manera de percebre el passat perdut, quan conformaven una elit fonamentada, idealment, és clar, no en els diners sinó en l'excel·lència intel·lectual i artística.

Aquesta selecció social deixa pas, irremeiablement, a l'imperi modern del diner i de la massa. Els quals, tanmateix, provoquen una millora objectiva de les condicions materials de vida de la majoria... Això, però, no pot fer oblidar l'Arcàdia

12. X. FÀBREGAS, pròleg a F. SOLER, *Els herois...*, p. 7. Tanmateix, no creiem que Oliver i Guarro coneguessin *Els herois...* en el moment d'escriure l'obra, perquè el text de Serafí Pitarra va ser poc representat, ja en el seu temps, i no havia estat reeditat fins a la recuperació que en va fer Xavier Fàbregas.

13. Per a una caracterització de l'apart, vegeu P. PAVIS, *Diccionario del teatro...*, p. 33-34.

perduda, que, almenys en el cas d'Oliver, és més recordada, segurament, en la llunyania dels anys, en aquells estius d'adolescència i primera joventut sobre els quals escriurà pàgines d'una prosa excel·lent,¹⁴ que en la realitat dels estius més propers.

Però aquesta farsa és, igualment, una visió irònicament senzilla, construïda amb la voluntat primera de divertir un públic molt concret —el de la colònia d'estiuejants i, subsidiàriament, la gent de la vila que l'acull— d'una llegenda fundacional: en aquest cas, de Tossa de Mar. El rebaixament d'acció i de to que Oliver va aplicar a un mite bíblic, ara els autors l'apliquen —i Oliver ho tornarà a fer amb Barcelona en *La barca d'Amílcar*— a un fet llegendari, pretesament gloriós, però «tal vegada» molt més modest.

La gatada, com a subgènere escollit,¹⁵ s'adeia perfectament amb les pretensions d'Oliver i Guarro Basté. I en aquest aspecte, podem dir que, deixant de banda redundàncies destinades únicament a complaure, tot i el perill evident d'alterar el ritme general de l'obra —les escenes cinquena i cinquena bis de la segona part en són una mostra indiscutible—, els autors resolen eficaçment la proposta i aconseguïxen els seus objectius —i fins i tot, de vegades, es permeten una pinzellada conceptual que va una mica més enllà del simple divertiment. La llàstima és que volguessin divertir amb tan poca ambició...

14. Publicades a *Destino* i a *Serra d'Or*, i més tard recollides en volums com *Tros de paper* o *Temps, records*.

15. En el moment d'escriure *Quasi un paradís*, els autors potser també tenien present una fórmula teatral semblant a la gatada: l'«astracanada», creada per Pedro Muñoz Seca. Sobre aquest autor i el seu teatre, vegeu Gonzalo TORRENTE-BALLESTER, *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957, p. 85-94; Nicolás GONZÁLEZ RUIZ, «El teatro de humor del siglo xx hasta Jardiel Poncela». *El teatro de humor en España*. Madrid: Editora Nacional, 1966, p. 39-44; Enrique Díez-CANEDO, *Artículos de crítica teatral II*. México: Joaquín Mortiz, 1968, p. 242-324.

DEL DISTANCIAMENT IRÒNIC
A LA IRONIA AMABLE:
EL ROIG I EL BLAU¹⁶

El roig i el blau s'inscriu en la tradició de les creacions literàries —amb *Le rouge et le noir*, d'Stendhal, com a obra emblemàtica— que, a través del títol, ens informen del contrast essencial que determina la seva significació. El mateix Oliver escrivia: «Quant a mi, he acabat definitivament el primer acte de la “comèdia màgica amb música”, que ha canviat de títol.

16. L'original d'aquesta obra, subtitulada *Passatemps en dos actes*, no figura a l'arxiu de l'autor. La peça, amb partitura de Juli Sandaran, va ser estrenada el 19 d'agost de 1985, al Teatre Grec de Montjuïc, dins la temporada Grec'85. El repartiment va ser el següent: *Vigilant*, Agustí Estadella; *Senyor Ríssec*, Constantino Romero; *Senyora Otilia*, Elisenda Ribas; *Rosa Clara*, M. Àngels Prats; *Florista*, Núria Delgado; *Quiosquer*, Felip Peña; *Anicet Serafi*, Bruno Bruch; *Gonçaga Peipoc*, Gal Soler; *Municipal*, Rafel Vidal; *Querubí del Primer Vestíbul*, Agustí Estadella; *Angelet Novell*, Roser Contreras; *Diable*, Francesc Balcells; *Arcàngel Barbaflorit*, Constantino Romero; *Querubí de les Alies Esferes*, Felip Peña; *Àngel Solista*, Núria Delgado; *Angelets i Serafins*, Núria Hosta, Roser Pallarès, Montserrat Calsapeu, Isabel Arbonès, Núria Cano, Pilar Madriles, Rosa Nicolàs, Carolina Garcia, Lúdia Fosalba i Oriol Genís.

De Josep Maria Espada eren l'escenografia, realitzada per Jordi Albet i el vestuari, confeccionat per Anna Maria Mas i Elies Espada. El mestre de cant era Ferran Gimeno, i Àlvaro Peña, el coreògraf. L'ajudant de direcció va ser Josep Maria Espada, i el director musical, Xavier Dolç, amb l'Orquestra de cambra i quartet de vent. La direcció era de Montserrat Julió. Es tractava d'una coproducció de TV3 i la Diputació i l'Ajuntament de Barcelona.

El text havia estat publicat a *TO*, p. 351-451. En el nostre estudi, hem utilitzat aquesta edició. Al final de l'obra consta la data «1956». Tanmateix, la peça va ser escrita entre 1952 i 1953, tal com revela l'epistolari d'Oliver —vegeu *JDC*, cartes d'Oliver a J. Ferrater Mora, del 5.2.1953 i del 2.5.1953, p. 80 i 81-82, respectivament. També, *EBO II*, cartes d'Oliver a Benguerel del 31.12.1952, 4.7.1953 i de finals de novembre del mateix any, entre altres, p. 1558, 1613-1614 i 1664, respectivament.

Pel que fa a l'estrena, aquesta no es va fer efectiva fins a 1985, ja que en el seu moment, una crisi —una altra— en l'empresa del Teatre Romea ho va impedir —vegeu Enric GALLÉN, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona/Edicions 62, 1985, p. 121-126 (Monografies de Teatre, 19).

Abans era *Al cel sia*, però ara en dic *El roig i el blau*. Què et sembla? El títol traeta de condensar el contrast que ofereixen entre si els dos actes: terrenal, apassionat, violent el primer; dolç, feliç, celestial el segon». ¹⁷

Potser a l'hora de triar un títol definitiu, Oliver va tenir present una comèdia en quatre actes de Sacha Guitry intitulada *Le blanc et le noir* (1922), tot i que, argumentalment, no hi ha semblances rellevants entre ambdues peces. Guitry, però, cultivà reiteradament la comèdia musical, l'opereta i l'òpera bufa: *La page* (1902), *Les nuées d'Aristophane* (1906), *Pas complet* (1912), *Mariette ou comment on écrit l'histoire* (1928), *La SADMP* (1931), *Le voyage de Tchong-Li* (1932), *O mon bel inconnu* (1933) i altres, en són una bona mostra.

La simbologia del títol d'aquesta comèdia musical és reproduïda a l'interior del text, en l'escena de l'acte primer, en què Peipoc compra sengles rams de flors per a Rosa Clara i Otilia, la filla i la muller. El primer és fet amb flor blanca; el segon, amb flor vermella. El ram de la noia és emblema de la puresa i prefiguració de la blava nitidesa del món celestial, mentre que el ram de la mare és insígnia de la passió experta i de la violenta realitat terrenal. Però aquests rams tenen, igualment, un valor irònic, ja que les flors blanques de Rosa Clara —un nom revelador— poden esdevenir distintiu d'una transparència més profunda que la celestial —i per tant, inhumana—, i les flors vermelles d'Otilia —una burgesa d'aire menestral, madura i submissa— potser alludeixen a una passió difícilment imaginable.

Com ocorre en la major part del teatre d'Oliver, l'argument d'*El roig i el blau* és bastit sobre un triangle sentimental que dibuixen Rosa Clara, Anicet Serafi i Peipoc. L'autor ens en dona, aquí, una visió simple i apassionada i, alhora, humorística, que s'acosta, de vegades, a la mirada grotesca. L'acte primer és una estampa d'època, composta a partir d'un triangle que troba la solució en un desenllaç terrible. El segon representa la superació de la realitat comicotràgica del primer, a través de la dilució

17. *EBO II*, carta d'Oliver a Benguerel, del 27-29.3, 1952, p. 1558.

del triangle conflictiu i de les conseqüències que en deriven en una realitat aproblemàtica.

Per altra part, *El roig i el blau* va ser concebuda com a comèdia musical. I per tant, la música no és solament una il·lustració sonora del desenvolupament de l'obra. Hi ha moments en què la partitura intervé en l'acció fins a confondre-s'hi i determinar-la. Per exemple, en l'escena de les declaracions amoroses d'Anicet Serafi i Rosa Clara.¹⁸ O, naturalment, en el ballet dels àngels guardians i el diable, que és, també, un veritable, i sintètic, guió dramàtic complet.¹⁹

SOBRE EL SEGON ACTE D' *EL ROIG I EL BLAU*

El segon acte d'aquesta comèdia musical representa la recuperació d'una línia de reelaboració dramàtica de motius bíblics a la qual l'autor ja havia recorregut en *Allò que tal vegada...* Ara bé, en el cas d'*El roig i el blau*, Oliver empra, més aviat, elements de diverses llegendes religioses populars que no pas motius pròpiament bíblics. Això li permet reforçar els aspectes anecdòtics de la matèria-teatral escollida, alhora que la seva òptica es desplaça cap a una ironia amable, entretinguda, en què els continguts reflexius i crítics, si bé no han desaparegut, ocupen un segon pla i, innegablement, s'han suavitzat.

A l'entorn d'*Els miracles de Fonollar*

Creiem que per a la redacció del segon acte de l'obra que ens ocupa l'autor va tenir present, d'una manera o altra, una narració de Cèsar August Jordana titulada *Els miracles de Fonollar*,²⁰

18. I, *TO*, p. 372

19. II, *TO*, p. 440.

20. C. A. JORDANA, «Els miracles de Fonollar». *La veritat sobre Sigfrid*. Barcelona: Llibreria Catalònia, 1927, p. 7-74 (Biblioteca Catalònia, 11). Citem per aquesta edició.

que té un clar antecedent en la mateixa obra de Jordana: els «Fragments bíblics» inclosos en el conte *La venjança del frare*.²¹

Ens sembla clara l'afinitat entre el marc de l'acció de l'acte segon de l'obra d'Oliver i les pàgines d'*Els miracles de Fonollar* que transcorren en un àmbit precelestial; així com també la semblança en les temptatives del Diable per apoderar-se de l'ànima dels traspassats, en la presència de personatges celestials que actuen com a jutges i en la solució adoptada en els conflictes en un i altre text —el perdó final i la possibilitat de tornar al món vivent per corregir els errors comesos.

L'escepticisme i la paròdia de Jordana es combinen per tal d'aconseguir l'objectiu de fons de la narració: la desmitificació del fet religiós. L'articulació de tota la història que s'hi conta posa en dubte, certament, la coherència i la solidesa del discurs religiós com a definidor d'una llei moral que es fonamenta en relats emblemàtics.

La mirada d'Oliver sobre el seu «cel d'opereta» del segon acte d'*El roig i el blau* és més benèvola que la de Jordana. Oliver no posa en dubte la coherència del poder celestial respecte de les vides humanes. Anicet Seraff, Rosa Clara i Peipoc no ens són presentats com a víctimes de les contradiccions de les forces del Paradís, sinó, fonamentalment, com a víctimes d'ells mateixos i de les seves passions.

Els tocs crítics —molt moderats— d'Oliver es concentren en el querubí, que ha descobert els «pensaments incorrectes» i, possiblement, els dubtes, i en aquest diable de paraules terribles, però taujà i nostàlgic, l'únic pecat del qual va ser espavilar-se massa. En la comèdia oliveriana, el cel és una realitat agradable, comprensiva, una mica escèptica i lleugerament irònica. Però no pas contradictòria. El dramaturg la desmitifica amb un humor semblant al de Jordana i, tanmateix, tot i presentar-la humanitzada, no n'assenyala les febleses, com l'autor d'*Els miracles de Fonollar*. En el Paradís d'*El roig i el blau*, els humans troben l'alliberament de les culpes

21. M. CAMPILLO, C. A. Jordana..., p. 49.

pròpies i el sentit últim —la felicitat assolida eternament— de la vida.²²

Amb *El roig i el blau* Oliver continua la sèrie d'obres menors, que tenen com a objectiu fonamental entretenir un públic no gaire inquiet, i que, des de la sortida cap a l'exili i fins entrats els anys cinquanta, es convertiran en l'única creació teatral sortida de la ploma de l'autor. Així i tot, és indubtable que *El roig...* té més ambició dramàtica que les anteriors. I ho veiem en la combinació de nostàlgia i ironia, d'una certa subtilesa, que aconsegueix en una bona part del primer acte, o en la displicència bonhomiosa respecte al Paradís cristià d'unes quantes escenes del segon, que recupera, atenuat, l'esperit d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*.

Això no obstant, l'obra presenta moments excessivament elementals i teatralment molt discutibles, com el ballet de l'esmentat segon acte, que en resulta afeblit i, en part, desarticulat. És indubtable, a més, que Oliver hauria pogut aprofitar més a fons, d'una manera més incisiva, més humanament sòlida, la matèria dramàtica que tenia entre mans. Però tant la major ambició pel que fa a provatures immediatament anteriors com l'edulcoració —o si es vol, trivialització— de determinats continguts respecte a altres peces més llunyanes s'expliquen per una realitat que una part de la crítica, quan *El roig...* es va estrenar molts anys després, desaparegut Oliver, va assenyalar puntualment, com veurem: l'autor creia possible crear un nou públic majoritari per a un teatre català renovat, i la seva comèdia musical era contribució a aquesta possibilitat.

Per consegüent, amb *El roig...* l'autor buscava fer compatibles una comercialitat clara i una qualitat mínima indispensable, superior, sense excessos però, a la qualitat mitjana de l'es-

22. Entre les peces de Sacha Guïtry, n'hi ha una el segon acte de la qual té una certa afinitat —més relativa que la d'*Els miracles de Fonollar*— amb el segon acte d'*El roig i el blau: Un tour au Paradis* —publicada a Sacha GUTTRY, *Un tour au Paradis*. [Amb *Le renard i la grenouille*.] Dins *Petite Illustration Théâtrale*, 2 mars 1935. Estrenada al Théâtre de la Michodière, de París, el 6 de novembre de 1933.

cena professional catalana de l'època. Amb un component crític també moderadament més elevat. I sobretot, escrita en un to diferent, que semblés completament nou en comparació al de les comèdies o drames que s'estrenaven o reestrenaven en aquella dècada. Després, l'endegament de l'ADB determinarà una elevació del nivell expressiu del teatre d'Oliver, perquè hi veurà a l'entorn un públic susceptible d'acollir bé les seves peces més ambicioses.

Al nostre entendre, l'obra conserva la gràcia en diversos moments per la precisió amb què Oliver aplica la ironia o tracta l'element pintoresc. O per aquella lleugeresa familiar amb què parla de qüestions transcendents. Ara bé, com a conjunt dramàtic, la peça és fràgil, al capdavall una benintencionada obra de circumstàncies, el moment de la qual ja fa temps que va passar.

PRIMERA REPRESENTACIÓ, ENTRE DUES REFLEXIONS²³

Els personatges del primer i segon actes de la peça constitueixen els nivells de segon i tercer de teatralitat de l'obra: hi tro-

23. L'original d'aquesta obra no figura a l'arxiu de l'autor. Però a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre n'hi ha una còpia mecanografiada —16.479-N c. mec. 109-1803—, sense signar i sense anotacions manuscrites, el text de la qual coincideix amb el publicat a *Tres comèdies* —vegeu Joan OLIVER, *Primera representació. Tres comèdies (Primera representació, Ball robat, Una drecera)*. Barcelona: Selecta, 1960, p. 17-83. I reeditada, amb variants, a *TO*, p. 471-555, versió que usem en el nostre estudi.

En una nota de l'edició de *TO*, s'indica que la peça va ser escrita el 1955. Però en realitat, ho va ser entre 1952 i 1954, tal com ens permet de demostrar l'epistolari de l'autor. Vegeu *JDC*, cartes d'Oliver a J. Ferrater Mora de l'1.9.1952 —p. 63—, del 14.11.1952 —p. 69—, del 9.1.1953 —p. 75—, del 5.3.1953 —p. 80—, de l'1.5.1953 —p. 82—, del 8.7.1953 —p. 88—, i del 13.1.1954 —p. 97. També, *EBO II*, cartes d'Oliver a Benguerel, del 31.12.1952 —p. 1.558—, del 20.1.1953 —p. 1.566—, del 18.2.1953 —p. 1.571—, del 28.3.1953 —p. 1.584—, de finals de maig de 1953 —p. 1.602—, del 4.7.1953 —p. 1.615—, del 4.9.1953 —p. 1.631—, del 12.1.1954 —p. 1.679—, i del

bem, en el segon, els tres aventurers —Clavellet, Rosaura i Regina— i un pinxo anomenat Cadell, a més de Joan i Francesc, els dos joves víctimes de Regina, que no assumiran cap altra personalitat que la pròpia; en el tercer, hi veiem els falsos pares benestants —Clavellet i Rosaura— i la falsa filla —Regina— i els incauts pretendents d'aquesta noia —Joan i Francesc.

Per tant, el segon nivell ens mostra els mecanismes que fan possible la combinació de realitat i engany que conforma el tercer, que apareix com una realitat mixta de veritat i aparença: hi conviuen unes personalitats fictícies —els tres aventurers en els seus papers de persones honorablement burgeses— i d'altres de veritables —els enamorats de Regina. Aquest tercer nivell, doncs, es constitueix en un pla clarament simbòlic de l'existència humana, en general, i de la vida burgesa, en concret.

Però l'intermedi de *Primera representació* ens encara amb el primer àmbit de teatralitat de la peça, configurat pel director, el crític, l'autor, el cap dels tramoistes i, també, pels actors

18.2.1954 —p. 1.689. D'altra banda, X. Benguerel, des de Santiago de Xile, en lletra del 3.3.1954 (*EBO II*, p. 1.692) insta Oliver a enllestir definitivament *Primera representació* i a presentar-la al Premi Àngel Guimerà d'obres teatrals, convocat dins els Jocs Florals de la Llengua Catalana, que, aquell any, se celebraven a Sao Paulo. És possible que l'autor l'acabés en aquelles dates, ja que en l'epistolari entre Benguerel i Oliver no hi hem trobat cap més referència. No sabem si Oliver va arribar a enviar la peça al premi esmentat.

L'obra, subtítolada *Comèdia en dos actes i un intermedi*, va ser estrenada el 21 de desembre de 1959, al Teatre Romea, en dues úniques funcions, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb aquest repartiment: *Regina*, Pepa Palau; *Rosaura*, Natàlia Solernou; *Clavellet*, Jaume Pla; *Joan*, Manuel Rodés; *Francesc*, Josep M. Grau; *Cadell*, Vicenç Olivares; *Vigilant*, Àngel Gràcia; *Home de l'electricitat*, Rafael Vidal i Folch; *L'autor*, Frederic Roda; *El director*, Rafael Vidal; *El crític*, Jordi Torras; *El cap dels tramoistes*, Joan Aymamí; *Su-baltern*, N. N.; *Electricista*, Antoni Millà; *Mosso d'hotel*, Josep Navarra. L'escenografia era de Montserrat Barenys. I la direcció, de Ricard Salvat. Per altra part, a la documentació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, dipositada a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre, hi hem trobat un full de dades econòmiques de les dues representacions —tarda, 6:15; nit, 10:45— del 21.12.1959: Brut tarda: 1.876 pessetes; brut nit: 12.222 pessetes; total: 14.098 pessetes. Deduccions: 3.431,80 pessetes. Total: 10.658,20 pessetes. Vegeu Documentació ADB. Capsa 2. Carpeta XII.

que intervenen, com a personatges, en la funció que es desenvolupa en el primer i segon actes —Joan Tallaví, Montserrat Ripoll, Francesc Llopart, la senyora Tarrida i el senyor Cruells.²⁴ Tots aquests àmbits queden situats en el marc d'un temps dramàtic general que coincideix amb el temps real dels possibles espectadors de l'obra.²⁵

El text de l'intermedi inclòs en l'edició de l'obra dins *Teatre original* presenta uns canvis respecte al de la primera edició —dins *Tres comèdies*— que sintetitzem aquí:²⁶

Primer canvi:

- TC DIRECTOR: [...] (*A l'autor*) No és això, senyor Borrell? [p. 55]
 TO DIRECTOR: [...] (*A l'autor*) No és això, senyor Borrell? (*Al subaltern*) Deixeu passar només la gent de la casa. [p. 519]

Segon canvi:

- TC DIRECTOR: [...] (*A l'autor*) No és això, senyor Borrell?
 AUTOR: (*Al subaltern*) Digueu-los-ho sense rudeses...
 DIRECTOR: (*Al subaltern*) I vigileu bé la porta! [...] [p. 55]
 TO DIRECTOR: (*A l'autor*) No és això, senyor Borrell? (*Al subaltern*) Deixeu passar només la gent de la casa. I vigileu bé la porta! [...] [p. 519]

Tercer canvi (acotació escènica):

- TC (*El director se'n va. I l'escena, ja completament muntada per al quadre segon, queda en la penombra. Silenci breu*) [p. 65]
 TO (*Consueta es fica al coverol. Rosaura i Clavellet a les butaques de vímet. El director se'n va. I l'escena, ja completament muntada per al quadre segon, queda en la penombra. Silenci breu*) [p. 532]

24. En aquest primer nivell, hi participa també el públic, ja que Joan Tallaví s'hi adreça, al final de l'obra, per intentar explicar-li la seva sorprenent actuació.

25. Vegeu J. MOLAS, pròleg a *Tres comèdies*, p. 6.

26. Hem recorregut a Enric GALLÉN, *Comentari a «Intermedi» de Primera representació de Joan Oliver*. Treball inèdit que l'autor ha tingut la gentilesa de deixar-nos consultar. D'altra banda, ens referirem a l'edició de *Teatre original* amb l'habitual TO, mentre que usarem TC per esmentar l'edició de *Tres comèdies*.

Quart canvi:

TC Acte II. Quadre primer. [p. 54]
TO Intermedi. [p. 519]

Veiem, doncs, que l'autor diferencia, en l'edició de *Teatre original*, dues accions: la que recorre el primer i el segon acte, i la que afecta l'intermedi, quan el teló ha baixat i l'acció es produeix a l'escenari en què es representa una comèdia —precisament la que ocupa els actes primer i segon— el dia de l'estrena.

La primera d'aquestes accions es desenvolupa en dos espais geogràfics diferents dins d'un únic espai escènic: en el primer acte, transcorre a Sant Gervasi, a Barcelona; en el segon, s'ha traslladat a la Costa Blava. El temps històric de la comèdia és gairebé el mateix: el primer acte ocorre el 1912 i el segon, el 1913. L'esment del compositor d'operetes Franz Lehar acaba d'emmotllar l'acció a un temps històric molt concret —alhora que el connota d'una manera clara.

En canvi, l'intermedi es desenvolupa en un altre escenari; l'escenari en què «es representa la comèdia, el dia de l'estrena, mentre els tramoistes muntan els darrers elements de la decoració del segon acte». Oliver situa aquest intermedi en un temps històric que podria ser pròxim a les dates d'escriptura —entre 1952 i 1954.

Encara que no hi ha coincidències respecte a l'espai escènic entre els dos actes i l'intermedi, ni pel que fa al temps històric de la comèdia, hi ha una unitat de temps del conjunt de la representació: «Més: la de *Primera representació* dura exactament el que dura la representació mateixa.»²⁷

L'intermedi s'articula entorn de dos nuclis temàtics, del tot lligats entre si: la teatralitat de la peça i les relacions entre intèrprets i personatges —és a dir, un dels aspectes abordats pel «teatre dins el teatre».²⁸

27. J. MOLAS, pròleg a *Tres comédies*, p. 6

28. Per al concepte de «teatre dins el teatre», vegeu, entre altres: Georges FORESTIER, *Le théâtre dans le théâtre sur l'scène française du XVII siècle*. Ginebra: Droz, 1981; Manfred SCHMELING, *Métathéâtre et intertexte (Aspects du théâtre dans le théâtre)*. París: Lettres Modernes, 1982.

Respecte a la naturalesa dramàtica de l'obra, Oliver exposa en l'intermedi dos conceptes del teatre que, tradicionalment, han estat vistos com a radicalment enfrontats: per un costat, el senyor Borrell —el suposat autor— entén el teatre com a gènere literari; per l'altre, el director, el crític i el cap dels tramoistes conceben el text com a simple suport de la representació, de l'espectacle, la qual cosa desemboca en la posició de Joan Tallaví, que el veu, sobretot, com a negoci.

Oliver estableix tres relacions mitjançant les quals queden fixades les diferents maneres d'entendre el teatre i les reflexions que provoquen: la primera implica l'autor i el director; la segona, l'autor i el crític i, la tercera, l'autor i el primer actor-empresari. Es pot parlar, a més, d'una quarta relació que vincularia els quatre homes de les anteriors.

El director ens és presentat com un element essencial en la preterició de l'autor, la qual cosa, però, reporta un benefici objectiu al procés de muntatge de l'espectacle teatral. I és que per a aquell home hi ha una qüestió essencial, que vol fer respectar: el públic «sempre té raó», i el fet converteix en irrellevants els dubtes i la decepció de l'autor («—Que no hi creieu, vós, en la meva comèdia?»). Així, doncs, cal assegurar la primacia de l'espectacle, de la representació dramàtica, sobre la realitat purament literària de la peça.

El crític entra en escena, com l'autor i el director, en l'entreacte. Aquest és, realment, el seu àmbit. Perquè el crític busca, primer de tot, conèixer les interioritats dels intèrprets. I per aquesta raó —i per altres, com la pretensió de definir la teatralitat segons uns criteris exclusius—, no li fa res menystenir la feina de l'autor. En canvi, ell no pot admetre ser menystingut ni pel primer actor ni per ningú. I tot allò que semblava ponderació deixa pas a una reacció violenta davant unes paraules que han ofès la seva susceptibilitat.

L'autor, per la seva banda, ens és mostrat com un home preocupat per una qüestió elemental: la desconeixença del paper per part dels actors a l'hora de l'estrena. Això li ha de provocar, quasi inevitablement, una reacció de desconfiança, que prendrà com a primer objectiu el director i la

seva capacitat d'assumir, realment, les possibilitats de la seva obra.

Però el conflicte arriba al clímax en encarar-se el primer actor i empresari —amb més poder decisiu que el director i que ha perdut el cap per l'actriu Montserrat Ripoll— i l'autor —infatuat, pretèrit, obsessiu, que reclama el mèrit principal de l'obra. La fal·lera d'aquell de voler canviar el final de la comèdia —per unes raons ben personals— suposa una desqualificació de l'autor i de tots els altres participants en la representació i el muntatge teatrals. I al final de la peça, el primer actor, del tot identificat amb el personatge que encarna en la representació —Joan—, evitarà per la força que el lector i l'espectador coneguin la solució de la comèdia.

Tanmateix, l'autor no s'enfronta, únicament, al director i al primer actor i empresari, sinó que manifesta el seu disgust per la trajectòria personal de la primera actriu, ja que influeix, negativament, en el desenvolupament escènic de l'obra. I això perquè els tres amors de Montserrat Ripoll —Joan Tallaví, Francesc Llopart i el director— conviuen professionalment i es troben posats en un mateix projecte. És, realment, una situació per inquietar el dramaturg, que, d'altra banda, segurament té una certa tendència personal a la irritació...

L'autor, a més, ha desenvolupat un sentiment de postergació des del qual assumeix la veu d'un pretès interès general, que considera el teatre l'art social per excel·lència:

AUTOR: Cortines de fum i de silenci, per què? Cadascú que aguantí el seu ciri i que tothom ho vegí! Si ho hagués ensumat a temps, no els hauria pas donat l'obra! El teatre no és un joc, ni un tapabruts, ja ho he dit! El teatre és una institució social! Entesos?²⁹ [Intermedi, *TO*, p. 522]

I és que, sens dubte, Oliver va voler reflectir en les intervencions de l'autor la seva visió de l'estat de l'organització i

29. Vegeu Baltasar PORCEL, «Joan Oliver...». *Serra d'Or*, VIII, 2 (febrer de 1966), p. 76. J. Oliver hi fa unes declaracions en què defensa la mateixa idea manifestada en aquesta rèplica i amb paraules gairebé idèntiques.

funcionament intern del món teatral català dels anys cinquanta. Per consegüent, l'autor ens és presentat com l'individu en què convergeixen totes les tensions personals i teatrals de la companyia, però que disposa dels ressorts —l'opinió decisiva, l'autoritat— per fer-hi front adequadament.

A partir d'aquesta mancança organitzativa original, el treball de muntatge de la comèdia sobre l'escenari dona lloc a un quadre interior de conflictes més o menys continguts, però que minen per dins tot l'edifici dramàtic. Com no pot ser d'altra manera, quan la pressió acumulada sobre la façana pel desequilibri es fa irresistible, es produeix l'ensorrada final de tota l'estructura.³⁰

Per altra part, la relació de dependència que el text d'aquest intermedi estableix entre la comèdia que es representa i la realitat extrateatral apuntada, fa possible la reflexió «vagamment pirandelliana», de què parla Oliver,³¹ sobre els vincles entre els actors i els personatges de la peça. En definitiva, sobre la dicotomia realitat-ficció.

En l'intermedi tenim, doncs, davant nostre cinc personatges decisius en el desenvolupament de la representació: Joan Tallaví —Joan Fontanals, en la comèdia—, Montserrat Ripoll —Regina—, Francesc Llopart —Francesc—, Senyora Tarrida —Rosaura— i Senyor Cruells —Clavellet. Els tres primers constitueixen la base triangular de l'obra; els altres dos, en canvi, ens són presentats d'una manera contrastada, ja que el seu comportament en la «representació» no es correspon amb el de la vida «real». I així, per exemple, veiem com la senyora Tarrida i el senyor Cruells es tracten de vostè, mentre que Rosaura i Clavellet recorren al tu. D'altra banda, al final de l'intermedi, el diàleg entre aquells actors es produeix quan ja van habillats per interpretar aquests papers i disposats a començar el segon acte.

30. En una nota a l'edició d'aquesta obra a *TO*, p. 72, escriu: «L'estrena va ser calamitosa; era una funció única i no hi havia manera de rehabilitar-la. En aquella ocasió tot fou francament desencertat. Durant l'assaig general vaig tenir una agafada amb el director, i no vaig assistir a l'estrena.» Una situació que devia semblar treta de la comèdia.

31. *Ibidem*, p. 472.

Altrament, és en aquest intermedi on Oliver vol aplicar una visió aparentment pirandelliana del teatre. Una visió que té com a punt de referència, directa o indirecta, *Sei personaggi in cerca d'autore*. En aquesta peça, Pirandello insisteix en dos aspectes fonamentals de la seva visió de la realitat dramàtica: el valor del text per ell mateix i la rellevància de la funció de l'autor —encarnat en la figura del director. El director de *Sei personaggi...* és qui governa la representació del drama dels «personatges» i en supervisa el desenvolupament.

I així, veiem com el director insta els actors a la improvisació perquè aconseguixin expressar el drama dels «personatges» de la manera més efectiva possible... Per això, potser caldria considerar el senyor Borrell de la peça d'Oliver com una caricatura del director pirandellià. La impotència del senyor Borrell per fer-se escoltar i respectar el converteix en una projecció negativa de la figura traçada per Pirandello. Per altra part, el caràcter paròdic de *Primera representació*³² té repercussió en la caracterització d'uns personatges, esquemàtics, essencialitzats, allunyats de la complexitat dels «personatges» de l'obra pirandelliana.

Sembla clar que els dos nuclis temàtics sobre els quals Oliver va bastir la peça —la reflexió sobre la teatralitat i l'adopció d'una actitud pirandelliana— no mereixen el mateix interès per part de l'autor. Podríem aventurar, fins i tot, que la postura «vagament pirandelliana» és una excusa per tractar allò que veritablement interessa Oliver: la teatralitat del text en un context determinat. És probable, a més, que l'enfocament pirandellià procedeixi del nucli originari de l'obra —*Gairebé un acte...*—, escrit en una època en què Pirandello, conegut i reconegut a Barcelona,³³ posava en crisi les formes dramàtiques naturalistes tot plantejant el problema de la relació del personatge,

32. J. MOLAS, pròleg a *Tres comèdies*, p. 12.

33. Vegeu, per exemple: Martí MARTELL, «Pirandello i el seu teatre». *La Veu de Catalunya* (17.12.1924); Josep Maria de SAGARRA, «Hoste eminent. Pirandello». *La Veu de Catalunya* (14.12.1924); Josep MILLÀS-RAURELL, «Notes sobre Pirandello». *La Veu de Catalunya*, 18.12.1924; «Les respostes de Pirandello». *La Veu de Catalunya*, 20.12.1924.

creat per l'autor, amb la corresponent encarnació en un escenari.

No creiem que aquest fos el primer objectiu d'Oliver en escriure *Primera representació*, sinó potser, més aviat, destacar el component lúdic d'altres preocupacions: ³⁴ «joc, joc, joc de passions humanes que imiten la vida, la potencien, la deformen, la presenten com a esplai o com a revulsiu, o com a aliment humanístic del públic; és això el que vol el públic». ³⁵

Per altra part, Oliver, els anys cinquanta, ja no és ni de bon tros el jove avantguardista del Grup de Sabadell, sinó un escriptor en plena maduresa que, en tornar de l'exili, s'ha trobat amb una situació que veia així: «[...] el panorama del teatre era una tragèdia. Quan va funcionar l'ADB la cosa va millorar i vaig escriure tres o quatre comèdies que van ser representades en funció única o gairebé per actors amateurs i per a un públic minoritari». ³⁶

D'altra banda, en aquesta època va iniciar una col·laboració periòdica fixa —«Más o menos»— al setmanari *Destino*, amb el pseudònim de *Jonás*. En aquestes col·laboracions —o en el pròleg de la seva versió de *Pigmalió*, de George B. Shaw— manifesta una crítica, lúcida i amarga, sobre el món teatral d'aquells anys i el futur del teatre català semblant a l'expressada pel senyor Borrell en l'intermedi de *Primera representació*: «Entre nosaltres tothom ha oblidat, des d'un començament, que el teatre és sobretot literatura.» ³⁷

És lògic pensar que Oliver va convertir el senyor Borrell en portaveu de la reflexió pròpia sobre el teatre. A més, la lectura atenta de les seves col·laboracions a *Destino* fa evident la mateixa amargor de l'autor dramàtic, incomprès i ferit per un medi teatral migrat i insolvent. ³⁸

34. La incardinació de l'intermedi en l'obra és, segurament, el desajustament més notori de *Primera representació*. L'autor no va acabar de trobar el to adequat per fer-lo del tot convincent.

35. M. ROIG, *Personatges*, p. 90.

36. A. PONS, «Joan Oliver: —Sóc un autor dramàtic...». *Avui* (29.11.1979), p. 6.

37. J. OLIVER, «Quatre paraules», pròleg a *Pigmalió*, p. 8.

38. Vegeu, especialment, JONÁS, «Mi amigo el autor desconocido». *Destino*, núm. 1.034 (1.6.195), p. 33.

ELS LÍMITS DEL PIRANDELLISME, O ENTRE PIRANDELLO I ANOUILH

Consideracions sobre el teatre de Luigi Pirandello³⁹

Ja hem vist que el mateix Joan Oliver qualificava, amb posterioritat, *Primera representació* de peça «vagament pirandelliana». Algun crític ha indicat que la peça, si de cas, és una paròdia del teatre pirandellià.⁴⁰ Ara, per tal de definir, en el seu context, el pirandellisme —o l'antipirandellisme— de la peça, considerem útil d'examinar la significació de la literatura dramàtica de Luigi Pirandello i d'extreure'n les conclusions que siguin pertinents en relació amb l'obra de J. Oliver que estudiem.

El teatre pirandellià evidencia dramàticament la desestructuració del model humà de base aristotèlica. I per tant, és una conseqüència d'una percepció de la realitat de l'home que s'estenia, progressivament, des de final del segle XIX i que esdevé general en el període d'entreguerres.

Pirandello respon a aquesta situació de crisi profunda amb

39. Per a la caracterització del teatre de L. Pirandello, vegeu, entre molts altres: Guy DUMUR, *Pirandello*. París: L'Arche, 1955 (Les grands dramaturges, 5); Bernard DORT, «Pirandello et le théâtre français». *Théâtre populaire*, núm. 45 (1962), p. 3-30. Recollit també a Bernard DORT, *Théâtres*. París: Seuil, 1986, p. 60-87; Gérard GENOT, *Pirandello*. París: Seghers, 1970; *Pirandello: un théâtre combinatoire*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993. Edoardo BRUNO, «Il teatro-rappresentazione di Pirandello». Edoardo BRUNO, *Dialettica del teatro*. Roma: Bulzoni editore, 1973, p. 91-105; Giorgio BARBERI, «Pirandello e il teatro nel teatro». *Rivista Italiana di Drammaturgia*, n° 3-4 (1977), p. 97-130; Massimo CASTRI, *Pirandello Ottanta*. Milà: Ubilibri, 1981; Elisabetta BOSCHIGLIA, *Guía para la lectura de Pirandello*. Madrid: Mondibérica, 1986.

40. Per a Jordi Carbonell es tracta «de una experiència satírica pirandelliana, o mejor antipirandelliana, de los convencionalismos teatrales, rasgo heredado de la pieza inicial». Vegeu J. CARBONELL, «El teatre...», J. OLIVER, *Bodas de cobre*, p. 4.

una literatura escènica de maduresa —a partir de 1916, especialment— en què el moviment dramàtic resulta essencialment nou.⁴¹ A partir d'aquest fonament, les primeres experiències de l'heroi pirandellià són la del «pes dels altres» i la de l'«instant etern». Els personatges centrals del seu teatre viuen l'experiència de ser sorpresos pels altres en un dels seus actes, i el fet determina que quedin presoners d'aquesta realitat, que resta qual·lada en l'acte.⁴²

Allò que veritablement pesa sobre els herois de Pirandello són les mirades dels altres; d'aquests altres que els obliguen a ser un personatge, que neguen a cada instant la seva veritat, que atorguen als seus actes un sentit que els protagonistes no han volgut atorgar-los. Per tant, viuen indefinidament l'instant de la sorpresa, aquest instant que no pot ser canviat inscrivint-lo en la durada d'una vida viscuda en llibertat.⁴³

Bloquejat pels altres, el personatge pirandellià inventa un personatge, que és, de vegades, el personatge que els altres l'han obligat a interpretar, però que ara ell mateix ha escollit. I és a través d'aquest personatge que fuig dels altres, i així realitza i radicalitza allò que els altres volen que sigui, lliure per girar-se contra ells i venjar-se'n. Això si no torna de bell nou a la seva vida. L'elecció d'aquesta «forma» —que, sovint, és la que els altres li han imposat— és l'únic acte lliure del personatge pirandellià: un acte en què la seva llibertat és negada i, alhora, realitzada.

La paradoxa deixa obert el conflicte entre l'avui i l'ahir, entre el personatge i els altres —el tràgic conflicte immanent entre la vida, que corre i canvia i la forma que la fixa, immutable. Però, al mateix temps, origina una altra escissió: la que es crea entre el drama pròpiament dit i la representació, la qual cosa fa que la diferència insalvable entre el personatge i l'actor comporti la impossibilitat d'un teatre concebut com a imitació de la

41. B. DORT, «Pirandello...». *Théâtre populaire*, 45 (1962), p. 20. Vegeu també G. DUMUR, *Pirandello*, p. 71.

42. B. DORT, «Pirandello...». *Théâtre populaire*, 45 (1962), p. 14.

43. *Ibidem*, p. 20.

realitat. Com va escriure Edoardo Bruno, «mettere a contatto questo mondo rappresentato con il mondo reale è, per Pirandello, l'illusione del *falso* riflesso dello specchio. L'immagine e il suo riflesso non coincidono, c'è, in suo doppio». ⁴⁴ Es tracta, doncs, d'una crisi radical del teatre naturalista, que es manifesta en dos aspectes fonamentals: en la impossibilitat d'una veritable comunicació verbal, perquè no hi ha sentit compartit, unívoc, entre emissor i receptor, i en la incapacitat de l'acció per esdevenir l'objectivació de la realitat de cadascú, ja que un home no és un, sinó molts, segons la percepció que en tenen cadascun dels altres. ⁴⁵

Aquest mosaic de distàncies i de dualitats comporta la destrucció de la fe en una realitat unívoca i, més enllà, en la mateixa realitat. ⁴⁶ Perquè la veritat que la sustentava perd, també, la univocitat, per la qual cosa cal parlar de dissolució de la veritat en un contrastat joc d'aparences. La vida, doncs, es redueix a un entrellat de ficcions en el qual l'home esdevé il·lusió i, en conseqüència, personatge teatral. Això provoca, d'una banda, una difuminació dels límits de la teatralitat i, de l'altra i paradoxalment, un reforçament de la identitat dramàtica, ficcional, del món. ⁴⁷

La novetat de la concepció motiva un canvi profund en la conformació i l'articulació de la literatura dramàtica després de l'escriptura pirandelliana. I així, els exercicis d'acceleració o de tornada enrere temporal tenen com a punt de partida la idea no lineal del temps des d'una realitat que no és tal, sinó un calidoscopi d'aparences. I les aparences no estan sotmeses a la progressió cronològica sinó a la capacitat evocadora o suggeridora de qui les convoca. I la pràctica del «teatre dins el teatre»,

44. E. BRUNO, *Dialettica...*, p. 99.

45. P. SZONDI, *Teoria del drama modern (1880-1950)*, p. 100.

46. G. DUMUR, *Pirandello*, p. 45.

47. G. BARBERI. «Pirandello...», *Rivista Italiana di Drammaturgia*, núm. 3-4 (1977), p. 121. Per la seva banda, M. CASTRI, *Pirandello Ottanta*, p. 16, remarcava que el subjectivisme de Pirandello «è un soggettivismo disperato, portato con coerenza e lucidità eccessive alle estreme conseguenze». Vegeu també G. DUMUR, *Pirandello*, p. 59.

coneguda de molt abans, es convertirà en autoconsciència del teatre dins d'un univèrs teatralitzat.⁴⁸

O bé, el pas continuat entre el drama —i de vegades, la tragèdia— i la comèdia,⁴⁹ amb els consegüents trencaments de to, serà el reflex de la doble consciència que el dramaturg té davant la impossibilitat de la comunicació verbal veritable —el diàleg o el monòleg de sentit compartit— i de l'acció objectivadora: d'una banda, l'humor com a expressió, filtrada per la reflexió crítica, de la crisi de l'individu i de les contradiccions històriques —encara que per als personatges pirandellians no existeixi la història,⁵⁰ de l'altra, la consciència agònica davant d'una vida i d'un món completament inaprehensibles. O encara, la integració del raonament en el moviment dramàtic, com a expressió de la teatralització total de l'individu, en tant que el teatre és l'expressió més rotunda de la ficció —del fingiment— d'una existència tancada sobre ella mateixa.⁵¹

És innegable, doncs, que el pirandellisme va multiplicar els mitjans expressius del teatre, perquè va ser l'origen de diverses innovacions tècniques que, després, s'han convertit en recursos habituals de la dramaturgia contemporània. El teatre, com a gènere, en va sortir flexibilitzat i ampliat.

Sobre Jean Anouilh

J. Anouilh entén l'existència com una violació continuada dels valors que li donen sentit: la vida, per poder ser realment viscuda, demana això, i a més, de vida, no n'hi ha una altra de

48. G. DUMUR, *Pirandello*, p. 112. Vegeu també per a una interpretació més àmplia, G. BARBERI, «Pirandello...», *Rivista Italiana di Drammaturgia*, núm. 3-4 (1977), p. 97-130.

49. E. BOSCHIGGIA, *Guia para la lectura...*, p. 110. Vegeu també G. DUMUR, *Pirandello*, p. 63.

50. M. CASTRI, *Pirandello Ottanta*, p. 17.

51. Sobre els espais tancats del teatre pirandellià com a metàfora de la vida dels personatges, vegeu Giovanni MACCHIA, «Le personnage séquestré». *Théâtre en Europe*, n° 10 (avril 1986), p. 11.

possible. Per tant, viure és corrompre's, ja que l'acció necessària comporta corrupció. En definitiva, l'existència ens empeny a l'absurd, que es converteix en la realitat central de la nostra existència.

Per a J. Anouilh, tanmateix, l'home conscient és aquell que té una percepció clara de la màcula pròpia i que aspira essencialment a la purificació, la qual mena a assolir la integritat interior. Però el desig de purificació és diferent de la voluntat de viure d'acord amb un determinat codi moral: es tracta, en realitat, d'una voluntat prèvia de condícia espiritual. L'individu conscient, malgrat tot, també comprèn que li és impossible dur a terme la purificació volguda, perquè no hi ha res a l'abast de l'home que pugui esborrar aquella màcula.

L'esforç continuat per aconseguir una fita impossible esdevé, al capdavant, ficció i, per tant, susceptible de convertir-se en projecció teatral, ja que sabem que la realitat objectiva és una altra. El teatre, doncs, esdevé el recurs necessari, però il·lusori, que ens permet fugir d'una realitat esclerotitzada irremediablement en la insuficiència i en l'error. Per altra part, la burgesia, la classe de procedència, i el públic al qual s'adreça ofereixen al dramaturg la matèria primera d'observació i li permeten de construir el miratge, tan fràgil, de la comèdia purificadora.

Per consegüent, Anouilh s'endinsa en les relacions entre la vida i el teatre i en la reflexió sobre la naturalesa última de l'art dramàtic, la qual cosa havia de resultar atractiva per a l'autor que treballava en *Primera representació*, una peça sobre la qual l'argument del primer acte de *Le rendez-vous de Senlis*, una de les obres que Anouilh anomena *roses*, exerceix una forma o altra d'influència, encara que el subratllat de la mesquinesa de l'acció que viuen la major part dels seus personatges l'acostí a l'esperit de les *pièces noires* de l'autor francès.

Encara, però, el teatre d'Anouilh havia de tenir un altre atractiu temàtic per a Oliver: el dibuix de l'home com a ésser eternament miserable, en el qual la consciència real ho és del fracàs de la pròpia revolta. Aquest enfocament pessimista de la realitat humana s'adeia amb la situació i la posició personals de l'Oliver dels primers anys cinquanta.

Però cal no oblidar que l'autor de *Primera representació* era un esperit inquiet, possiblement atret, alhora, per postures intel·lectuals més optimistes respecte a l'individu i al conjunt social, de base no idealista, amb les quals va establir sempre una relació dialèctica que es va traduir clarament en l'aproximació que revelen el seguit de llibres poètics iniciat amb *Vacances pagades*.

Finalment, també havia d'interessar —i molt— Oliver aquell humor amarg que resol una gran part de l'obra de l'autor francès, i que s'articula en uns diàlegs ràpids i contrastats inserits en unes estructures dramàtiques, construïdes amb una extraordinària habilitat. D'altra banda, una literatura dramàtica d'aquestes característiques exigeix, peremptòriament, grans actors, no tan sols dotats d'una bona capacitat natural, sinó també d'una formació tècnica excel·lent... Oliver, almenys en uns anys de la seva trajectòria, potser va veure en Anouilh el model d'autor dramàtic al qual s'hauria volgut acostar.⁵²

Primera representació i el teatre francès d'entreguerres

En realitat, Oliver escriu *Primera representació* des d'una perspectiva semblant a la d'alguns autors francesos que, en el període d'entreguerres, van donar a l'escena peces d'aparença pirandelliana, però que, veritablement, només revelen la influència dels procediments més artificials i externs de la dialèctica de l'obra del dramaturg sicilià. O bé responen a un clima avantguardista, difús però molt estès —i del qual l'interès pel

52. Per a l'obra de J. Anouilh, vegeu, entre altres: H. GIGNOUX, *Jean Anouilh*. París: Éditions du Temps Présent, 1946; P. JOLIVET, *Le théâtre de Jean Anouilh*. París: M. Brient, 1963; P. VANDROMME, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*. París: La Table Ronde, 1965; J. VIER, *Le théâtre de Jean Anouilh*. París: Sedes, 1976.

Només hem trobat a la biblioteca d'Oliver una peça d'Anouilh: Jean ANOUILH, *Beckett ou l'honneur de Dieu*. París: La Table Ronde, 1959.

«teatre dins el teatre» fóra una de les molt diverses manifestacions— en què coincideixen amb la genuïna aportació pirandelliana. Fins i tot, B. Dort assenyala autors que, abans que Pirandello fos conegut a França, van estrenar peces on esbossaven allò que, més endavant, es va anomenar pirandellisme.⁵³

Un motiu temàtic present en algunes d'aquestes peces d'entreguerres del teatre francès que B. Dort comenta és el de la vida entesa com a teatre —que procedeix, indubtablement, de l'art barroc. I ara ens interessa especialment un aspecte particular d'aquest motiu: el de l'obra que interpreten, involuntàriament o no, els personatges. Cadascun interpreta un paper, i és acceptant aquest paper que el personatge pot esdevenir plenament ell mateix. Així doncs, a través de la representació pot fugir del teatre i representant pot esdevenir veritable. Si no és així, corre el risc de ser, per sempre més, un actor sense que ho sàpiga...

Quan, en la dècada dels cinquanta, Oliver reelaborarà *Gairebé un acte...* per escriure *Primera representació*, l'autor no haurà superat —probablement, mai no s'ho va proposar— la visió que tenia de les estructures pirandellianes el gruix del teatre francès —que ell coneixia bé— dels anys vint i trenta. Especialment, de la idea —perfectament assenyalada per Dort, com hem vist— que cadascú interpreta un paper, i que només mitjançant aquesta interpretació pot fugir-ne i esdevenir, veritablement, ell mateix.

Dort també indicava que aquesta preocupació —que considerava «de rigueur chez la plupart des dramaturges français des années trente»—⁵⁴ ocupava un lloc central en l'obra dramàtica de Jean Anouilh, sobretot en les anomenades *pièces roses*.

53. B. DORT, «Pirandello...». *Théâtre populaire*, p. 3-30, fa un recorregut pel teatre francès d'entreguerres per mostrar els orígens del pirandellisme a França, l'abast real i el significat. Tanmateix, considera que l'assumpció del teatre de L. Pirandello no es va produir fins a la irrupció en els escenaris francesos d'un autor com Jean-Paul Sartre, o fins i tot Eugène Ionesco i Jean Genet. B. DORT, «Pirandello...». *Théâtre populaire*, p. 20-28.

54. B. DORT, «Pirandello...». *Théâtre populaire*, p. 14.

En una d'aquestes, *Le rendez-vous de Senlis*,⁵⁵ Anouilh planteja la necessitat de fugir de la comèdia esclerotitzada de la burgesia a través de la interpretació de la comèdia de la puresa.⁵⁶ Aquest text, el primer acte del qual Oliver potser va tenir present en la redacció del primer acte de *Primera representació*, presenta el cas de Georges, el qual oposa a la seva família real, integrada per estafadors i pinxos, una família imaginària amb l'ajut d'uns actors.⁵⁷

Per a B. Dort, aquest joc de reflexos entre el teatre i la vida és moneda corrent en la dramaturgia francesa d'entreguerres. En aquest sentit, l'intermedi de *Primera representació* mostra una certa afinitat amb *Le comédien*,⁵⁸ de Sacha Guitry, una peça en la qual l'autor francès posa en boca d'un actor una digressió sobre la funció social del teatre. Aquest actor hi manifesta la voluntat de treballar per al públic, i sollicita dels autors dramàtics obres que contribueixin a millorar la vida dels es-

55. *Le rendez-vous de Senlis* va ser publicada el 1937 i estrenada el 1941. Per a la nostra anàlisi, utilitzem la versió de la comèdia inclosa a Jean ANOUILH, *Pièces roses*. París: Calmann-Lévy, 1949, p:6-241. Hi va referida la numeració de les pàgines de les citacions textuals.

56. Retrobarem aquesta estructura de teatre doble en moltes peces d'Anouilh, des de *Léocadia* fins a *La répétition ou l'amour puni*, amb la particularitat que els personatges cada vegada corren un risc més alt de convertir-se en presoners de la seva comèdia. B. DORT, *op. cit.*, p. 15-16.

57. Els primers actes d'ambdues obres són molt semblants en la presentació del marc general de l'acció i en la naturalesa bàsica de l'argument que s'hi reflecteix: l'un i l'altre transcorren en una casa llogada o cedida per desenvolupar davant d'un convidat una ficció que té per objectiu enganyar-lo. Per altra part, hi ha coincidències significatives en el dibuix dramàtic dels personatges i en alguns diàlegs. Com a exemple, entre altres, del que diem resulta aclaridor comparar el diàleg de *Le rendez-vous...* (I, p. 148) amb el de *Primera representació* (I, TO, p. 497-498I).

58. Estrenada el 21 de gener de 1921, al Théâtre Édouard VII, de París. Publicada a *Petite Illustration Théâtrale*, núm. 38 (5.3.1921). Hem utilitzat aquí, per a les citacions textuals, Sacha GUITRY, «Le comédien». *Théâtre Complet 4*. París: Club de l'Honnête Homme, 1973. El mateix S. Guitry és també autor d'obres com *Quand jouons-nous la comédie?*, *On ne joue pas pour s'amuser* o *Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre*, en què la relació entre la vida privada i el teatre és el nucli temàtic.

pectadors. A més, l'acte tercer de *Le comédien* transcorre en un escenari durant l'assaig general...⁵⁹

GAIREBÉ UN ACTE... I PRIMERA REPRESENTACIÓ: UNA RELACIÓ PRODUCTIVA

Quan Oliver escriu *Primera representació*, parteix, doncs, de *Gairebé un acte...*, l'amplia amb l'acte primer, n'augmenta la tensió emotiva —el to original de la peça era més lleuger—, eleva el nombre de personatges i els matisa i usa amb habilitat el joc de correspondències i oposicions de la comèdia burgesa. I hi afegeix l'intermedi.

En el primer acte de *Primera representació*, Oliver perfila la peripècia de Regina i Joan, que en *Gairebé un acte...* tan sols és alludida. Ara els antics Joana Cantarell, Joanet Diumaró i Joan Replà s'han convertit, respectivament, en Regina, Joan i Francesc. Clavellet, Rosaura i el Cadell no tenen referents en el text de 1929. Tampoc no hi ha un equivalent de l'actual intermedi.

59. S. Guítry era un home totalment lliurat al teatre, i resultava natural, doncs, que trobés en les peces dedicades a la reflexió sobre la naturalesa de l'art dramàtic —en concret, sobre les relacions entre el teatre i la vida personal— un camp especialment apte per fer lluir el diàleg, per «bavarder» amb propietat i amb elegància a l'entorn d'una qüestió que l'apassionava. I les fantasies i les relatives llibertats constructives d'altres peces li permetien d'explotar l'enginy a través d'una conversa afinada.

No és estrany, per tant, que una part del teatre de S. Guítry pogués convertir-se en un fons dramàtic a considerar per Oliver a l'hora d'escriure *Primera representació*, encara que les seves postures respecte a la identitat del teatre siguin ben diferents: Guítry, com veurem, idealitza la realitat teatral, l'art escènic i, sobretot, l'actor, mentre que Oliver pretén analitzar la interrelació històrica —a la Catalunya dels anys cinquanta— de les diverses funcions que intervenen en la representació dramàtica i el teixit de vincles personals que impedeix l'objectivació de la tasca teatral de conjunt.

En conseqüència, observem que, per a Oliver, aquests lligams dificulten, fins a fer-la impossible, la creació artística, ben al contrari del que defensa Guítry, que veu en el vincle sentimental la garantia de l'eficàcia creadora, sempre, naturalment, que sigui sotmesa a l'ideal del teatre.

Vegem la realitat dramàtica amb què l'autor vincula el text procedent de *Gairebé un acte...*

El marc en què s'inscriu l'acció del primer acte —«Interior d'una torreta a la barriada de Sant Gervasi»— és típicament burgès i molt apropiat per a una peça d'alta comèdia o, potser més encara, per a una comèdia de costums. Caldria suposar, doncs, que tindrem al davant uns burgesos benestants, discrets i, potser, cultes. Però no és així, perquè hi veurem els preparatius i l'execució d'una farsa que uns individus procedents de la marginalitat han tramat per enganyar un jove, aquest sí, de posició més que respectable.

L'acte segon de *Primera representació* és una revisió del text de *Gairebé un acte...* També transcorre, com succeïa en aquell acte únic, en «el jardí d'un hotel de la Costa Brava». I des del punt de vista de les relacions entre les escenes d'ambdues versions, podem establir les correspondències següents:

<i>Gairebé un acte...</i>	<i>Primera representació</i>
Esc. 1 ^a : Joan/Joana.	Esc. 2 ^a : Francesc/Regina. ⁶⁰
Esc. 2 ^a : Joan/Joanet.	Esc. 4 ^a : Francesc/Joan.
Esc. 3 ^a : Joan/Joana/Joanet.	Esc. 5 ^a : Francesc/Regina/Joan.
Esc. 4 ^a : Joan/Joana.	Esc. 7 ^a : Regina/Francesc.
Esc. 5 ^a : Joan/Joanet.	Esc. 10 ^a : Francesc/Joan. ⁶¹
Esc. 6 ^a : Joana/Joanet.	Esc. 6 ^a : Regina/Joan.

Així doncs, algunes escenes del segon acte *Primera representació* no troben equivalència a *Gairebé un acte...* Però pel que fa a l'estructura dramàtica, l'alteració més significativa es produeix en l'ordre de presentació de dues escenes fonamentals. En primera versió, Joan i Joana, els promesos, es quedaven sols al jardí —escena quarta— abans que la noia i Joanet ha-

60. Amb la presència, procedent de l'escena anterior, de Clavellet i Rosaura.

61. La presència de Regina és muda. De fet, l'última escena d'aquesta segona versió del acte —la 12^a— serà una represa, ara amb participació activa de Regina, de la discussió entre Francesc i Joan començada en la 10^a.

guessin pogut parlar privadament —cosa que no ocorria fins a l'escena sisena i última. Això permetia a Joana fer creure a Joan que ella havia estat víctima, anteriorment, de la maldat de Joanet. En canvi, en la segona versió, Regina i Joan parlen privadament —escena sisena— abans que la noia ho faci amb Francesc, el futur marit —escena setena. El canvi determina que Regina desplegui tots els seus recursos —de la suposada humilitat suplicant al desafiament clar— per mirar de deturar la venjança de Joan, que es mostra, verbalment, implacable.

És indubtable que amb aquesta segona solució Oliver gradua més encertadament la tensió dramàtica en aplicar una progressió que culmina en una escena on s'enfronten els tres implicats en l'acció, però en una relació de dos més un. En canvi, l'antiga solució deixava fora del desenllaç un dels personatges del trio de la comèdia.

D'altra banda, l'actitud final de la noia, en la versió de 1929, era de súplica a Joanet per impedir que la caiguda del teló que aquest acabava d'ordenar desbaratés el seu matrimoni amb Joan; una actitud que no es correspon amb la de Regina en la mateixa circumstància de *Primera representació*.

El desenllaç de *Gairebé un acte...* era una solució contundent a un conflicte pres com a irresoluble. Joanet Diumaró, després d'intentar impedir el casament de Joana Cantarell amb Joan Replà mitjançant uns recursos de la creació dramàtica que es revelaven inadequats, es veia obligat a fer baixar el teló per tal d'evitar-ho eficaçment. En conseqüència, la decisió de Joanet era del tot seva, com a personatge de la comèdia en què s'integrava.

Tot ocorria, doncs, en el marc d'una obra dramàtica, a la qual, però, ell buscava una solució externa. El públic, per altra banda, res no sabia de l'home que s'amagava darrere del personatge. I així, renunciant a la creació d'antecedents figuradament extrateatral, Oliver perfilava una situació inquietant en què el valor de crítica a un mecanisme bàsic de la vida burgesa —l'accés al matrimoni, institució central d'aquest model d'existència— es combinava amb la invectiva contra els ressorts dramàtics habituals de la comèdia burgesa.

El joc dramàtic de *Gairebé un acte...* es reduïa a tres personatges, mentre que en *Primera representació* és, com hem observat, molt més ampli. Per al que ara ens interessa, els personatges de Clavellet i Rosaura són els més rellevants. En la versió de 1929, Joanet volia evitar el matrimoni del seu amic Joan Replà amb l'aventurera Teresa Cantarell. I ens assabentàvem dels antecedents de la noia a través del diàleg entre aquesta i Joanet, que la coneixia bé. Damunt l'escenari no hi havia cap altra actuació de la noia que no fos la de l'acte únic; una acció que, dramàticament, només implicava Joan i Joanet.

Diferentment, en la segona versió coneixem els antecedents de Regina per la seva concreció damunt l'escenari en l'acte primer. I això ha suposat la introducció en la peça de Clavellet, l'antic crupier, i Rosaura, l'exactriu, la qual cosa significa que la falsedat de Regina recolza, amb evidència, en uns personatges d'una moralitat i una trajectòria inacceptables. Així doncs, el parany que tots tres preparen a Joan Fontanals és propi d'uns individus èticament reprovables.

Per tant, les seves ironies sobre l'existència petitburgesa tenen un abast limitat per l'escassa categoria humana dels qui les expressen. En *Gairebé un acte...* coneixem l'actuació de la mare per referències de Joana; una actuació força més ambigua que no pas la de Rosaura. Com també ho és, d'ambigua, la de Joana, que busca emmotllar-se al matrimoni previst amb Joan. No es tracta, únicament, d'obtenir-ne un profit econòmic i, un cop assegurat, trencar el vincle —com cal suposar que Regina vol fer amb Francesc Bofill, atès el que intentava amb Joan Fontanals—, sinó d'introduir-se, falsejant la realitat, en el món desitjat. I restar-hi:

JOANA: Vés, vés, nyèbit! Embutzaca això. Jo no vull diners, vull pau, tranquil·litat, amor... m'entens? Felicitat... I els diners per amanim el conjunt...⁶²

62. *Gairebé un acte...*, I, escena VI. Emili VILANOVA [i altres] *Cinc peces en un acte*. Barcelona: Edicions 62, 1989 (El Garbell, 28), p. 164.

Per consegüent, en *Gairebé un acte...* la deshonestat dels recursos de Joana és clara i, tanmateix, a través de les referències a la mare, Oliver hi introdueix un element d'ambigüitat que, combinat amb les pretensions de la noia després del matrimoni —vol ser, aproximadament, una muller *comme il faut*—, suggereix una realitat més ambigua i, doncs, més inquietant que la mostrada —i explicada— en *Primera representació*.

Naturalment, l'acció de fer abaixar el teló, en respondre a unes circumstàncies exteriors a l'estricta realitat dramàtica, en *Primera representació* —les relacions personals i professionals entre els actors Joan Tallaví, Montserrat Ripoll i Francesc Llopart—, perd el sentit que, originàriament, tenia. Ja no ens trobem davant d'una crítica, que vol ser rotunda, dels mecanismes de la comèdia burgesa mitjançant la renúncia al paradigmàtic final feliç. Ara ens enfrontem amb uns actors i uns personatges que representen una història ben treballada, i en la qual el desenllaç no és conseqüència de la sorpresa destructora, sinó que depèn d'una lògica externa —plenament explicativa— a aquest final.

L'home que ordena abaixar el teló no pot ser el mateix personatge que en *Gairebé un acte...* exigia, aparentment, idèntica solució. El Joanet Diumaró de la peça de 1929 era un personatge de ficció que l'abandonava, i decidia, sense deixar de ser ho, un desenllaç sorprenent i potser revulsiu. Un desenllaç que posava en evidència la crisi d'un model dramàtic vinculat a una classe vista, igualment, com una realitat en crisi. I així, a la reiteració i inoperància d'un mecanisme teatral corresponia la falsedat d'una situació social.

En canvi, en *Primera representació* l'individu que dona l'ordre del cas és, únicament, l'actor i empresari que, en un moment determinat, prescindeix de la resta d'implicats en la funció i li atorga, més que no pas el desenllaç que ell voldria, un final que no és el previst per l'autor. Imposa, doncs, la seva autoritat, però només momentàniament, perquè, després, Oliver ens donarà, encara, una altra explicació sobre el fet: si Joan Tallaví actua d'aquesta manera és per causa d'uns sentiments, sí,

però d'uns sentiments que l'han transtornat fins a convertir-lo en un home que no pot respondre dels seus actes.⁶³

En definitiva, *Primera representació* és una reflexió sobre el teatre projectada en una triple direcció: l'ètica i social del vincle entre la veritat i la mentida en un context burgès; la de la naturalesa del vincle entre ficció i fingiment, i la de la realitat històrica, en els anys cinquanta, del teatre català, com a reflex de la general del món dramàtic i de l'específic de l'escena del país. En aquest sentit, l'obra tindrà una prolongació, més elemental, en *Tercet en re*, i ambdues peces esdevindran l'aportació moderada i escèptica de l'Oliver de maduresa a la vella polèmica de la realitat i la il·lusió en un món tan veritable com el teatre i en un teatre tan fals com el món que ens envolta.

Entre l'escriptura de *Gairebé un acte...* i *Primera representació* han passat més de vint-i-cinc anys, i un cúmul de circumstàncies personals i col·lectives que han modificat la voluntat dramàtica de l'escriptor. La vida —la Guerra Civil, l'exili, les conseqüències de la Segona Guerra Mundial, el retorn a Catalunya, la mort de la primera muller— ha agreujat aquell pessimisme «que jo tenia de naixement i ara tinc per experiència».⁶⁴ I que es manifesta en una posició escèptica davant la possibilitat de transformar la realitat social i teatral que, abans, l'escriptor havia mirat de sotmetre a una crítica punyent.

Oliver, en retornar de l'exili, es troba amb una situació políticsocial molt diferent de la que va imperar durant el temps de guerra i, també, de la vigent en la primera meitat dels anys trenta. Si el dramaturg, abans del conflicte, havia volgut escriure un teatre adreçat a un sector burgès il·lustrat i crític, ¿podia continuar fent-ho després, quan les circumstàncies havien desintegrat del tot, com a nucli social amb un cert pes, un grup que no havia acabat de quallar, a Catalunya, ni en conjuntures més favorables? La resposta és negativa, perquè ell, «malgrat

63. *Primera representació*, II, TO, p. 555.

64. Vegeu L. BUSQUETS I GRABULOSA, «Joan Oliver...». *Plomes catalanes...*, p. 41.

tot, va voler estrenar encara de la manera més normal possible, va pretendre de ser acceptat normalment. El seu teatre de postguerra, doncs, no anava destinat, com en el cas dels altres [Espriu, Brossa, Pedrol], al calaix, a donar per al futur hipotètic testimoni dels anys foscos, sinó a ser exhibit tan immediatament com fos possible.»⁶⁵

Primera representació, en relació a *Gairebé un acte...*, és un bon exemple del que hem dit: la voluntat d'assuaujar els propòsits de l'obra es manifesta, sobretot, a través de la incardinació en la peça d'un intermedi. Un incís dramàtic que permet a Oliver concretar la seva visió del moment teatral, però que, alhora, fa possible que l'autor justifiqui amb una ficció objectivadora el funcionament dels dos actes i, per damunt de tot, la irresolució final de la peça.

BALL ROBAT: LA CULMINACIÓ DE L'OBRA DRAMÀTICA DE JOAN OLIVER⁶⁶

L'autor ens ha ofert amb *Ball robat* tota una visió articulada de l'home. L'obra, doncs, esdevé una definició del model

65. J. M. BENET I JORNET, «Joan Oliver...». *Els Marges*, 11 (1977), p. 128.

66. L'original d'aquesta obra no figura a l'arxiu de l'autor. Però n'hi ha una còpia mecanografiada —c. mec.109.1804 16480-N— a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre, sense signar i sense anotacions manuscrites, el text de la qual és el mateix que ha estat editat. *Ball robat* —subtitulada *Comèdia dramàtica en tres actes i un epíleg*— va ser publicada el 1960 dins el volum *Tres comèdies* —vegeu J. OLIVER, «Ball robat». A: *Tres comèdies*, p. 85-155. Va ser reeditada, sense canvis, a *TO*, p. 557-645. I recentment, a Joan OLIVER [i altres] *Teatre*. Edició i pròleg a cura d'Enric Gallén. Barcelona: Edicions 62/«La Caixa», 1995 (MOLC, 106), p. 19-93. També, a Joan OLIVER, *Ball robat*. Introducció d'Helena Mesalles. Barcelona: Proa, 1995 (Columna Proa Jove, 105), i a Joan OLIVER, «*Ball robat*» seguit d'«*Escena d'alcova*». Introducció, bibliografia i apèndixs a cura de Lluís Busquets i Grabulosa. Barcelona: La Magrana, 1996, p. 67-165 (L'Esparver Llegir, 73). En el nostre estudi recorrem al text de l'edició de *TO*, a la qual van referides les citacions textuais.

Ball robat es va estrenar el 2 de juny de 1958, al Teatre Candilejas, per

humà de l'autor en la seva maduresa. Naturalment, el dramaturg no proposa un arquetipus al qual tendir, sinó que constata una realitat configurada per unes característiques que considera essencials, immutables, en la nostra condició. Oliver n'és un analista, alhora que es reconeix com a matèria d'anàlisi. Per tant, l'autor s'aplica a un doble esforç: d'una banda, de lliurament profund a la recerca de la problemàtica veritat de l'home, de l'altra, d'objectivació d'aquesta recerca. I aquí hem d'entendre objectivació com a projecció de l'anàlisi en uns personatges

l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb aquest repartiment: *Mercè*, Assumpció Fors; *Cugat*, Frederic Roda; *Eulàlia*, Maria Rosa Fàbregas; *Oleguer*, Miquel Rodés; *Núria*, Núria Picas; *Oriol*, Jordi Torras; *Senyor Petit*, Jaume Pla; *Jovita*, Pepa Palau; *Cambretera*, Carme Perelló; *Llorenç*, Josep Navarra. Com a consuetada actuava Josep Cuscó. Les decoracions eren d'A. Bachs-Torné. I la direcció, de Joan Oliver, amb la col·laboració d'Àngel Gràcia.

En una nota de l'edició a *TO*, s'indica que va ser escrita el 1956. Però això no sembla possible, perquè Oliver en una carta del 8 de maig de 1955, adreçada a Ferrater Mora, diu: «Vaig traduir al castellà la meua comèdia *Ball robat* i la vaig lliurar al Tamayo» [José Tamayo (1920), famós director teatral espanyol, creador el 1946 de la Compañía Lope de Vega], «sota recomanació. Han passat cinc mesos i ni l'ha llegida» —vegeu *JDC*, p. 103.

Per altra part, no hi ha referències a aquesta obra en l'epistolari amb X. Benguerel anterior a l'abril de 1954 —data en què el novel·lista s'instal·la a Barcelona, amb la qual cosa l'intercanvi epistolar serà molt reduït fins al març de 1957, poc després que Benguerel tornés a embarcar-se amb destinació a Santiago de Xile—, cal suposar que l'autor va escriure *Ball robat* entre març i desembre d'aquest any, si tenim en compte que el 8 de maig de 1955 ja fa temps que ha fet arribar a José Tamayo no pas una còpia de l'original, sinó una traducció castellana.

No hem trobat, a l'arxiu de l'escriptor, la traducció castellana de què parla Oliver en la carta a J. Ferrater Mora. Però l'obra va tornar a ser traduïda al castellà, amb el títol de *Bodas de cobre*, per Montserrat Julió, i se'n va fer una edició el 1965 —vegeu Joan OLIVER, *Bodas de cobre*. Barcelona: Aymà S.A.E., 1965 (Voz e Imagen. Teatro, 7). D'altra banda, hem trobat, a l'arxiu de l'autor, dues cartes de Montserrat Julió que fan referència a la traducció al castellà de *Ball robat*: l'una del 29 de gener de 1964 i l'altra del 20 de novembre de 1964, totes dues trameses des de Madrid. D'altra banda, segons ens confirma Montserrat Julió en lletra de 18 de febrer de 1995, Televisión Española va presentar una realització de *Bodas de cobre*, dirigida per Miguel Picazo, en l'espai dramàtic del divendres a la nit «Estudio 1», el 2 de juny de 1972.

i unes circumstàncies històrics —uns matrimonis burgesos dels anys cinquanta.

Per a Oliver, l'home està determinat per tres factors: la seva realitat íntima de mosaic de misteris —la qual cosa el converteix en necessàriament contradictori—, la impossibilitat d'assolir la veritat —motiu pel qual es lliura a les il·lusions, que es transformen en miratges dels quals l'home mateix és víctima— i la peremptorietat de fer de l'egoisme la força bàsica i rectora de l'univers propi —fins al punt de convertir aquest egoisme en utopia inabastable de la seva relació amb els altres.

Certament, trobem que la il·lusió es manifesta, amb més o menys ímpetu, en un moment o altre de l'experiència humana. El fet, però, té una conseqüència que no podem evitar: provoca la decepció, que esdevé inseparable d'aquella. L'home intenta superar una realitat tan contrastada que l'escindeix interiorment, amb una constant, apassionada i, de vegades, patètica recerca de la felicitat, cosa que és una il·lusió i que, per consegüent, retorna l'individu, en irònica el·lipse, al lloc de partida del seu desig.

El fracàs de la màxima aspiració de l'home —ser feliç o, segons com, tornar-ne a ser, ja que la felicitat apareix, sovint, com a record— comporta el dolor, el qual provoca en els humans una explicable voluntat de fugida, que és, en definitiva, una forma de nihilisme. L'individu —que, malgrat tot, és qui salva el nostre món i l'empeny—⁶⁷ es troba davant d'un dilema: lliurar-se a aquest impuls o respondre-hi assumint un cert escepticisme relativista que no li impedeixi estimar, serenament, la vida. Aquest estoïcisme discret esdevé el lenitiu més eficient contra aquell fracàs, que és també la causa de la solitud que ens separa dels altres —aïllat cadascú en la pròpia impotència...

Oliver situa tota aquesta sensibilitat vital en el marc dels estantissos anys cinquanta i en un àmbit burgès en què les inquiete-

67. Entre peces com *Allò que tal vegada...* o *La fam* i *Ball robat* hi ha un revelador desplaçament de la perspectiva de l'autor cap a un individualisme essencial, en detriment d'unes anàlisis en què l'home era vist en la seva relació amb el conjunt social. Però el fet no lleva, com veurem, una projecció històrica a l'individualisme oliverià.

tuds de cadaçun dels personatges semblen dissoldre's, aparentment, en la seguretat del medi, que, tanmateix, endevinem feixuc, potser desesperant. També intuïm que el neguit dels tres matrimonis no s'acaba, sinó que, tan sols, fa una finta per tornar, després, a començar. I això perquè la naturalesa humana ho exigeix i perquè no havia de canviar pas en el paradís de la postguerra... L'autor en deixava una adolorida constància en la que, al nostre entendre, és la millor comèdia psicològica del teatre català.

Altrament, podem dir que, amb *Ball robat*, l'autor no pretén sotmetre el món i el teatre burgesos a una crítica global, sinó que vol aprofundir en la psicologia dels individus i en l'anàlisi de les situacions per tal d'avançar en el coneixement de la veritat humana. Oliver no oblida que la pertinença a una classe social, la burgesia, imposa uns condicionants als protagonistes de l'obra, però es proposa anar més enllà en l'examen de l'home i aproximar-se, així, al fons de la consciència de l'individu; un fons determinat, en part, per les circumstàncies collectives, però no pas completament: l'home es manifesta en la realitat dels grups i de les classes, i al mateix temps, en un àmbit personal inalienable, que, paradoxalment, uneix en una mateixa solitud tots els humans.

ESCENA D'ALCOVA:

ENTRE LA NARRATIVA I EL TEATRE

Escena d'alcova com a base de Ball robat

Escena d'alcova, una narració del mateix Oliver,⁶⁸ actua com a subtext de la primera part de l'acte primer de *Ball robat*,

68. Va ser escrita el 1953, i incorporada al volum Joan OLIVER, *Biografia de Lot i altres proses*. Barcelona: Fontanella, 1963. El volum va ser reeditat: *Biografia...* Barcelona: La Magrana, 1983 (Les Ales Esteses, 13) [*Escena d'alcova* hi ocupa les pàgines 153-171]. Les citacions textuais van referides a aquesta reedició.

però també de l'actuació general de Mercè i, sobretot, de Cugat al llarg de l'obra.⁶⁹ Perquè Oliver ens hi dóna la clau narrativa d'ambdós personatges, amb una atenció especial a la psicologia de l'home, que centra tant el relat com la peça dramàtica i que, en bona mesura, és el reflex literari de la personalitat de l'autor.

Redactat el 1953, el conte és una condensació de l'experiència vital de l'escriptor, un nucli temàtic que, el 1954, desenvoluparà i objectivarà en *Ball robat*. És a dir, l'autor se'n distanciarà a través del gènere dramàtic per tal d'integrar la circumstància personal en una xarxa de relacions interpersonals amb voluntat d'esdevenir representatives d'un grup social. En realitat, Oliver ja dóna el primer pas en la mateixa narració en recórrer a la tercera persona i establir, per altra part, les línies definitòries de la personalitat de Mercè mitjançant l'enfrontament amb Cugat, el marit. Per tant, ja trobem la llavor teatral de la comèdia futura en la narració. És lògic, doncs, que l'acte primer de *Ball robat*, d'una banda, ressegueixi fidelment el camí obert per *Escena...* i, de l'altra, el prolongui tot matissant-lo, complementant-lo i projectant-lo cap a l'acte segon.

La frase que inicia la narració és definitiva per perfilar la realitat bàsica de Cugat: «Cugat, sol, escriu en el seu estudi» (p. 155). És, doncs, evident que Cugat és «un home que escriu», i el fet resultarà essencial segons el que veurem en el conte i en l'obra dramàtica. A més, Cugat escriu des de la soledat. Aquesta consciència, física i psicològica, d'individu sol es convertirà en un dels fonaments de la seva visió del món. D'altra banda, aquesta feina d'escriptor té un component d'esforç reiterat, de constància, que el narrador vol subratllar.

Altrament, la soledat d'aquest intel·lectual burgès que és

69. Potser en l'origen d'*Escena d'alcova* hi ha un poema titulat, significativament, *Noces de coure* en què un matrimoni dialoga desencisat després d'uns anys —cal suposar que deu, pel títol— de convivència. Vegeu Pere QUART, *Refugi de versos*. Barcelona: Proa, 1987, p. 22 (Els llibres de l'Óssa Menor, 148). El mateix poema, amb un altre títol, havia aparegut molts anys abans al *Diari de Sabadell*. Vegeu Joan PENDONISTA [pseudònim de Joan Oliver], *Diàlegs del matrimoni de mitja edat*. *Diari de Sabadell* (1.2.1925), p. 4.

Cugat s'explica tant pel moment —la nit— com per la naturalesa de la feina —que exigeix un aïllament sovint radical. Però per damunt d'aquesta particularitat, hi intuïm una altra soledat, més profunda: la soledat de l'home. Una soledat que l'escriptor va dipositant sobre el «paper empresonat» pel carro de màquina.

Així doncs, home i paper es troben acarats en una lluita d'atac —el primer— i de resistència —el segon—, sempre renovada, i de solució parcial incerta, però de desenllaç indubtable. Perquè si bé el llibre acabat és una victòria de l'escriptor, el paper que quedarà en blanc definitivament, un dia, és el triomf inapel·lable de la buidor i de la incapacitat última de l'home.

Però, ara, més enllà dels límits del despatx des d'on escriu, al carrer d'aquesta nit de juny, el món ofereix a Cugat dues imatges contrastades i perfectament simbòliques: «Passa una parella, un matrimoni segurament; l'home i la dona caminen separats, arrossegant gairebé els peus, seguits d'un gos enorme, feixuc, vell, sense delit. Una moto velocíssima i trepidant enfila el passeig: és una visió momentània de vida ràpida, de joventut fogosa i inútil» (p. 56). Aquesta parella, un matrimoni probable —i la suposició és natural i del tot reveladora—, i el jove possible que mena la moto rabent, tan diferents, tenen un punt de trobada: el futur del noi, que li demostrarà com ha estat de fogosament inútil la seva joventut, ja que haurà de suportar la grisa derrota, el cansament que avui ja evidencia la parella.

La percepció que Cugat té de la realitat circumdant és, doncs, pessimista. I sobre aquest pessimisme l'escriptor aspira a construir, paradoxalment i existencialment, la pau amb ell mateix i amb els altres. Cugat vol partir de l'acceptació d'aquest fonament, però el combat que, alhora, viu entre la raó i els sentiments transforma l'aspiració en un desig problemàtic, potser impossible.

Cugat intenta concretar una relació fecunda amb el passat d'acord amb els postulats d'un humanisme d'arrel liberal: «Llegir pensaments de bondat verificada, paraules que escrigueren d'altres amb més fe que jo, i amb millor coneixement.

Altres que ja no són i han aclarit temps ha la *gran incògnita*» (p. 157). Es tracta, doncs, d'un humanisme en què la veritat no és donada com un tot des de sempre i per sempre, sinó que exigeix un esperit de recerca constant en què cal integrar l'aportació del passat i l'aportació que cadascú hi fa des del present. La continuïtat i, alhora, la renovació hi són insubstituïbles. I Cugat les assumeix des d'un escepticisme innegable, però que potser varia, segons les circumstàncies, en la intensitat.

Trencant aquesta atmosfera de labor creadora, de reflexió i de recerca en el coneixement d'un mateix, es produeix la primera intervenció de Mercè, la muller de l'escriptor, que el crida des de la cambra... Precisament, en aquest punt comença la peça dramàtica. Per tant, abans, la narració ens ha fet conèixer una part essencial de la personalitat de Cugat i que ara s'afermarà en la relació dialèctica amb la personalitat de Mercè.

El diàleg de *Ball robat* reproduirà gairebé exactament el d'*Escena ...*, la qual cosa obligarà Oliver a projectar els continguts de la prosa narrativa del conte —els anteriors a la primera intervenció de Mercè, però també els que, des d'ara, contrapuntejaran la conversa entre marit i muller— en el diàleg de tota l'obra. És evident que el lector de la narració té un coneixement de la personalitat de Cugat quan aquest comença a dialogar amb Mercè del qual no disposa el lector o l'espectador de la comèdia. Com que és clar el disseny de l'autor de desenvolupar rigorosament la comèdia sobre la base del conte, Oliver ha de transferir al diàleg dramàtic la informació rellevant que, d'antuvi, havia situat a les primeres pàgines de la narració.

L'inici de la conversa entre Cugat i Mercè té una motivació banal, però Oliver la condueix de tal manera que es converteix, de seguida, en prefiguració de la soledat de Mercè: Cugat i Mercè, aïllats cadascú en el seu món en plena nit, s'aproximen per una possible interferència exterior, per una amenaça suposada, però esvaït el temor de la dona —almenys, momentàniament—, l'un i l'altre retornen a l'allunyament que l'autor ha sabut embolcallar amb un convincent realisme. Potser apunta el desig en els ulls de l'home, però Oliver no desenvoluparà el suggeriment, ni en la narració ni en la comèdia. Tanmateix, fu-

gaç, contradictori, tal vegada travessarà com una fuetada el moll del diàleg. —

Davant de la muller, que l'ha tornat a reclamar —i que l'ha invitat a acompanyar-la amb una observació «impecable, òbvia i femenina»—, Cugat no pot defugir la plena consciència d'un problema que cal suposar vinculat a la presència i a la personalitat de Mercè: «És un problema vital, però estacionat i sense urgència, com una malaltia de símptomes difusos, indolent, que sembla no merèixer els serveis del metge. "Deixem-ho córrer, per ara", remuga Cugat» (p. 159). Aquest és l'obstacle subjacent que Oliver començarà a delimitar en la narració i que ampliarà i analitzarà en profunditat en l'obra teatral.

El matrimoni cansat i seguit d'un gos feixuc que Cugat ha vist des la finestra del despatx n'ha estat l'avanç emblemàtic i, al mateix temps, l'horitzó cap al qual la muller i ell potser s'encaminen irremeiablement. Però en *Escena d'alcova*, Cugat encara es resisteix a enfrontar-se definitivament a aquesta realitat conjugal, perquè «el desassosseguen les situacions finals o molt tenses, les crisis agudes, tot allò que exigeix un judici, una sentència, un canvi, i sovint es refugia en els ajornaments indefinits» (p. 160).

La figura de Cugat: de la perspectiva individual a la col·lectiva

L'aspiració a l'equilibri que, de vegades, Cugat es fa la illusió que ha aconseguit ens revela, ara, el seu caràcter essencialment enganyós, ja que veiem que és un simple fruit del desig que manca d'una fonamentació sòlida. Per tal que la illusió sigui possible, l'home es veu obligat a bandejar el problema bàsic de la seva relació amb la muller: «Vol salvar a tot risc la seva mínima fe en la bondat relativa del món, en el seu equilibri inestable. Res d'exigències personals, no remoguem les aigües! Res d'impaciències infantils!» (p. 160).

Cugat no pot admetre una absència radical de sentit de l'existència i, per consegüent, ha de cercar el suport escarit, però

indispensable, per no lliurar-se a la desesperació intuïda. La vida, per poder ser viscuda com a tal, el força a un cert grau d'impostura que, alhora, és també una mica d'esperança en el significat profund de l'existència. Per dir-ho en uns altres termes, aquesta és la manera que té Cugat d'esperar contra tota desesperança.⁷⁰

I això sembla que només li és possible eludint els problemes personals i interpersonals, que, altrament, són a la base de la seva visió humanista i burgesa del món. La mínima esperança col·lectiva solament apareix quan el substrat de realitats íntimes, intransferibles, queda obviat. I és indubtable que Cugat té por d'haver-les d'analitzar, perquè la seva inseguretats assenyala clarament cap a una implacable seguretats: la d'una realitat personal que s'esmicola, que a poc a poc es dilueix en la buidor: «Mentrestant *aquells* pensaments bullen apilotats, a l'altra banda de la cleda: són només, per ara, informes prefigures d'idees, que tot just reïxen a perfilar-se per *un instant o dos* en noms incòmodes, tot seguit censurats per la consciència: sexe, amor, dones, monogàmia...» (p. 160).

Els pensaments tot just suggerits de Cugat troben una objectivació en les paraules fútils, anodines, si es vol, de la dona, que el contempla des del llit, mentre ell s'adona del tot de la ficció que interpreta, del paper d'home abstret que fa davant de la muller per defugir-ne el contacte molest, la relació esgotada (p. 161).

No hi ha, d'altra banda, una referència explícita a cap aniversari, cosa que no es produirà fins que Mercè i Cugat parlaran del discurs de celebració que ell prepara. Implícitament, però, la muller al·ludeix a l'esmentat aniversari en afirmar que el marit segur que ho ha oblidat; és a dir, que ha oblidat la data que retorna a cada entrada d'estiu: la data del casament. Dife-

70. Molts anys més tard, Oliver declararà a M. Roig: «—L'esperança, ja t'ho he dit, no es pot perdre, perquè és suïcida deixar l'esperança. La necessites com un morfinòman necessita la injecció diària. És una mena de droga». Vegeu M. ROIG, *Personatges*, p. 94. En termes pràcticament idèntics s'havia manifestat a J. Caldenty. Vegeu Jaume CALDENTY, «Joan Oliver...». *Tele/eXprés* (10.11.1975), p. 15.

rint la referència, Oliver introdueix amb una suau progressió l'espectador de la comèdia en el món de l'obra. No calia, però, que ho fes també amb el lector d'*Escena d'alcova*, el qual ja havia entrat plenament en la realitat del conte a través de la combinació de narració i diàleg i ja disposava de prou elements per centrar la situació creativa.

En el conte, Cugat avança un altre suggeriment de l'estat del seu vincle amb Mercè: «“M'ha tocat aquesta dona...”», es diu, però no va més enllà» (p. 161). Precisament, veurem com «aquesta dona» es dreça davant de Cugat en el diàleg de la comèdia, a partir de la insatisfacció i la consegüent soledat esbossades en la narració.

La consciència dolorosa del fill perdut serà el mòbil de les paraules de Mercè que tancaran la narració: «—Si haguéssim tingut fills...» (p. 171). També les retrobarem en la peça dramàtica, perquè, amb pèrdua de fill o no, el resultat últim haurà estat el mateix. I la dona voldrà fer-se la il·lusió que els fills haurien canviat en bé l'evolució del seu matrimoni amb Cugat.

La por de la muller al possible lladre dóna entrada en el conte a una situació que en l'obra teatral queda volgudament descolorida —cal suposar que per prudència social del dramaturg:

«La dona ha acabat per abraçar-se al marit; s'hi repenja, s'hi adhereix, amb la galta prement-li la nuca, humitejant-li l'orella amb un alè viscos, i una cama entortolligada a una cama de Cugat. I com en desmai, tendríssima i poètica, sense ombra d'ironia declama:

»—Almenys una pistola amb incrustacions de nacre...

»L'home ha caigut en el parany. (Però, ¿qui parla de parany? Instint, puríssim instint de bèstia civilitzada.) Va perdent la lucidesa, viu uns instants extraordinaris, sense sentit, d'àvida adolescència, se sent malalt de tanta dolçor, és un infant amorós. [...] Ja s'inicia un doble pan-teix, una creixent palpitació dolorosa, irrenunciable. Clou els ulls, s'abandona...

»—Sents, sents el sorollet? Quina tortura!

»Bruscament, s'ha desfet l'abraçada.» (p.164)

MERCÈ, *sense ironia, somicaire*: Almenys una pistola amb incrustacions de nacre...

CUGAT: De nacre! Sempre que he intentat tenir alguna eina d'aquestes, has posat el crit al cel i m'has dit que era una cosa indigna d'un pacifista com jo. [...] (TO, I, p. 562)

El desig, doncs, que ja havíem vist suggerit en la primera entrada de Cugat a la cambra, ara es fa explícit i marca l'escena narrativa, mentre que en la corresponent escena dramàtica el distanciament entre marit i muller és més acusat, alhora que l'autor en subratlla la pinzellada humorística.

La realitat creada tant a la narració com a la comèdia s'obre cap a consideracions d'ordre col·lectiu, de classe social. I així, Cugat percep clarament en l'atemorida exclamació de Mercè «—Els meus canelobres!— urc de mestressa de casa, furiós instint de propietat, cobejança, abominació de la injustícia quan ens tria com a víctimes i, més subtil i difusa, la consciència de pertànyer a un estament respectable i ben instal·lat en un graó prou alterós de l'escala.» (p. 167). La seva resposta, pretesament superior, se cenyirà a la interrogació irònica: «—*Eren realment* de plata?» (p. 167). I el diàleg, tot seguit, s'encamina cap a la franca discussió, al mateix temps banal i punyent, respecte a les famílies respectives.

En el conte, des de l'esperit de condescendència que ja hem assenyalat, el marit intenta ordenar el moment d'acord amb el seu interès, que no és altre que el de remarcar una superioritat inútil. Però l'home només sabrà expressar un arrelat pessimisme davant de Déu, dels homes i del món; un pessimisme que, sovint, tracta de combatre amb aquella esperança contra tota desesperança i que, segons com, esdevé impossible. «Un dels grans defectes de Cugat», apunta el narrador, «era no saber callar a temps» (p. 169).

En canvi, la situació en la comèdia és, almenys aparentment, més lleugera, perquè les característiques del diàleg dramàtic aconsellen l'autor de dur l'enfrontament entre Cugat i Mercè cap a la concreció de l'anècdota que generarà tot el desplegament posterior de l'obra. Per aquest motiu, Oliver introdueix una inflexió a la conversa que l'aparta, de moment, del diàleg de la narració:

CUGAT, *per ell*: Trobo que sí...trobo que sí.

MERCÈ: Què trobes?-Què trobes?

CUGAT: Trobo que em coneixes força. És clar que són deu anys de vida conjunta. Fa deu anys, oi? (TO, I, p. 563)

En el conte, la solució del moment és una altra:

«—Trobo que sí, trobo que sí...

»Ella picà l'esquer:

»—Què trobes? Què trobes?

»—Doncs, trobo que Déu és molt de la màniga ampla, que el treball del diable és finíssim, que la cèlebre intel·ligència no és més que un instint degenerat i pretensions, fill de la por, de la feblesa, de la vanitat i de la ignorància dels homes... Trobo que les paraules, que no diuen res i que no són sinó aire, disfressen o espatllen les nostres accions de còmics que improvisen els seus papers, com els farsants antics... Trobo, Mercè, que tots plegats som ben poca cosa!» (p. 169-170)

Al final, però, la narració i l'obra dramàtica tornaran a convergir en la remarca de la resistència que Cugat i Mercè han demostrat al llarg dels deu anys de convivència matrimonial i en el lament de Mercè:

«—Si haguéssim tingut fills...» (p. 171/TO, I, p. 563)

A la comèdia, tanmateix, Oliver introduirà, juntament amb l'exclamació de la dona, dos elements nous que apunten cap al desplegament dramàtic de la situació:

MERCÈ: Tu mateix ho has dit: ens coneixem massa. [...] Jo en tinc la culpa [de no tenir fills]! (TO, I, p. 563)

Escena d'alcova i Ball robot
com a projeccions de l'autor

Sens dubte, en *Escena d'alcova* hi ha el nucli temàtic que, poc després, generarà *Ball robot*. Però ambdós textos tenen una dimensió humana que els implica clarament en la concep-

ció de la vida de l'Oliver de la maduresa. I és que expressions i manifestacions semblants a les que trobem en el conte o en la comèdia, referides a Cugat, també les trobarem —o almenys, l'esperit ens les recordarà— en boca de l'autor en diverses declaracions personals. Com ara en aquestes: «Soy un hombre modesto —no por virtud sino por experiencia— y escéptico —no por malicia sino, probablemente, por ignorancia.»⁷¹ O en les que va fer a B. Porcel, que ens evoquen una rèplica de *Ball robat*:

«Dec ser un escèptic [...], i per tant, no estic segur de res; ni del que penso ni del que dic. Si improviso, caic en oblits i injustícies. Si reflexiono matiso massa, condiciono massa i nedo entre dues aigües.»⁷²

CUGAT, *sarcàstic*: Sí, sóc un intel·lectual! Un home que pretén viure alhora dins i fora de la societat, que es passa la vida fent-se preguntes a les quals prova inútilment de respondre, que s'alimenta d'idees i menysprea els fets. Una criatura absurda i indigesta que té l'audàcia de ser tímid i modest enmig de la petulància i l'aplom dels homes d'acció. (TO, II, p. 604)

O també en unes altres, en què contestava unes preguntes de Robert Saladrigas, i que semblaven reflectir el deixant d'unes paraules de la narració i de la comèdia:⁷³

71. J. M. ESPINÀS, «Entre Joan Oliver...». *Destino*, 1348 (8.6.1963), p. 43.

72. B. PORCEL, «Joan Oliver, decapitador...». *Serra d'Or* (febrer de 1966), p. 72. Uns anys després, declarava al mateix Baltasar Porcel «Joan Oliver, a los setenta años». *Destino*, núm. 1658 (1969), p. 21: «todo es relativo, provisional i aproximado». I hi insistia, com hem vist, a J. Caldentey —«Joan Oliver...». *Tele-eXprés* (10.9.1975), p. 15.

73. En l'entrevista, un cert optimisme, cautelós i moderat —característic d'algunes declaracions de l'autor, en els anys seixanta i setanta— atenua l'escèpticisme originari. Es correspon amb el tomb cap al realisme històric de la seva obra poètica, amb l'acceptació social de la seva labor creativa, que compta amb el suport de grups intel·lectuals joves i combatius, amb la progressiva recuperació políticocultural del país i amb la millora de les expectatives econòmiques familiars.

«Usted se ha referido al hombre y yo respondo que sí creo en él. ¿En qué creería si no? En cuestión de creencias hay poca opción. Pero la mía es una fe diferida, a muy largo plazo. Los hombres vivimos aún en estado de proyecto. No podemos juzgarnos con rigor. Algo bueno hemos hecho.»⁷⁴

«Vol salvar [Cugat] a tot risc la seva mínima fe en la bondat relativa del món, en el seu equilibri inestable.» (p. 161)

CUGAT: [...] Els homes no hem de jutjar-nos. Ens coneixem tan poc! (TO, I, p. 568)

Igualment, hi ha una relació clara entre unes manifestacions d'Oliver recollides per B. Porcel, i després, per Xavier Bru de Sala, i unes confessions del Cugat de l'obra dramàtica:

«¿Si creo en el amor entre los hombres? Oh, sí, por encima de todo. Amar es, diríamos, la forma más alta y más noble de egoísmo. Ciertamente somos incapaces de amar al prójimo como a nosotros mismos, pero podemos amarnos a nosotros mismos también en los otros [...].»⁷⁵

«Em sé la *Bíblia* de memòria, i també diu mentides... Necessito una doctrina i m'he agafat a això, a la figura històrica de Jesús: respecte-vos, fixa't, no m'atreveixo a dir estimeu-vos, però sí respecte-vos els uns als altres, el perdó mutu, la convivència general...»⁷⁶

CUGAT: [...] «Estima el proïsme com a tu mateix.» És a dir: estima't a tu mateix amb un amor sense mesura, màxim. Després intenta d'estendre aquest amor als teus semblants.

MERCÈ: Qui s'hi veuria en cor?

CUGAT, *cada vegada més eloqüent i excitat*: Molt pocs! Es tracta d'un programa bellíssim però quimèric. Déu nos en guard! Ens portaria a la unitat compacta, a la promiscuïtat inconcebible d'uns llimbs, d'un edèn ensopit i mortal! [...] (TO, I, p. 568)

74. Robert SALADRIGAS, «Monólogo con Joan Oliver *Pere Quart*». Dins *Destino*, núm. 1.700 (2.6.1970), p. 44-45.

75. B. PORCEL, «Joan Oliver...». *Destino*, 1.658 (1969), p. 20.

76. X. BRU DE SALA, «Joan Oliver...». *TeleXprés* (28.11.1979), p. 23. En aquest aspecte, trobem unes declaracions molt semblants en altres entrevistes de final de la dècada dels setanta, per exemple a L. BUSQUETS I GRABULOJA, «Joan Oliver...», *Plomes catalanes contemporànies*, p. 42.

Per fi, trobem expressat allò que és la veritat essencial de la vida humana per a Oliver, tant a *Ball robat* com en una declaració personal. I pràcticament, amb les mateixes paraules:

CUGAT: [...] He arribat a la conclusió que el sentit de la vida només es troba en el dolor, l'única realitat que ens ha estat plenament donada. [...] (TO, I, p. 567)

«Sólo existe una realidad que nos ha sido dada plenamente. La única. El dolor.» [...] ⁷⁷

Ens sembla indubtable la implicació personal de l'escriptor en la figura del Cugat de *Ball robat*, que és una objectivació dramàtica d'aquell Cugat que ens era presentat sol i escrivint de nit en la narració *Escena d'alcova*. Aquesta implicació humana d'Oliver en el conte i en la comèdia dona a ambdues creacions una molt notable convicció expressiva que creiem que prové de la capacitat de reelaboració literària d'unes experiències biogràfiques de l'escriptor.

Al nostre entendre, cal situar tant la narració com la posterior peça dramàtica en el context vital d'Oliver en els primers temps del seu retorn de l'exili a Santiago de Xile. Aquests són uns anys en què l'escriptor troba dificultats importants per reintegrar-se a la vida del país. Així, Oliver s'ha d'enfrontar a un patrimoni familiar en declivi accelerat i que acaba per esfumar-se, ⁷⁸ la qual cosa l'obliga a ocupar-se en diverses feines editorials. ⁷⁹

77. B. PORCEL, «Joan Oliver...». *Destino*, 1.658, p. 21. Retrobarem aquest pensament, anys després, en el poema *A dos joves engorronits*, del llibre *Quatre mil mots* —Barcelona: Proa, 1977, p. 109-110 (Els llibres de l'Óssa Menor, 94): «Dolor, la sola veritat vivent/ que ens és donada amb plenitud.»

78. Vegeu carta d'Oliver a Benguerel, del 15.4.1948, *EBO*, I, p. 1.072; carta d'Oliver a J. Ferrater Mora, del 22.3.1951, *JDC*, p. 55.

79. Per exemple, s'associa amb el seu cunyat, l'impressor Ignasi Riera, i treballa a la impremta —Pallas Atenea— que aquest tenia al carrer Major de Gràcia —vegeu, entre altres, la carta d'Oliver a Benguerel, del 26.1.1949, *EBO*, I, p. 1.169-1.170; Ignasi RIERA, *El meu oncle Pere Quart*. Barcelona: La Campana, 1992, p. 94; intenta d'aconseguir, amb Ferran Canyameres, els

D'altra banda, la situació política i social és difícilíssima, sense gaires expectatives de futur.⁸⁰ Hi ha, però, dos fets personals i familiars que marquen profundament Oliver: la mort de la seva primera muller, Conxita Riera, poc després del retorn —22.10.1948—,⁸¹ i el casament amb Encarnació Serra —25.5.1950—,⁸² anomenada Eulàlia per l'escriptor.⁸³ A més, naturalment, cal subratllar l'esforç de l'escriptor per construir i difondre la seva producció com a poeta, com a traductor —de *Le Misanthrope*, de Molière, *Un prometatge*, de Txè-

drets de traducció de Georges Simenon —vegeu la carta d'Oliver a Benguerel, del 16.7.1952, *EBO*, II, p. 1.542; la carta d'Oliver a J. Ferrater Mora, del 9.1.1953, *JDC*, p. 75; C.A. Jordana [i altres], *París-Santiago de Xile (Quatre visions d'un mateix viatge a l'exili)*. Barcelona: La Magrana, 1994, p.155 (L'Esparver Llegir, 54); col·labora a *Destino*, entre 1955 i 1957, amb un article setmanal que signa «Jonás»; fa traduccions, com la de *Dialogues de bêtes —Set diàlegs de bèsties—*, de S.-G. Colette; inicia, el 1955, amb Xavier Benguerel, Fèlix Escales, Jaume Aymà i Ayala i Jaume Aymà i Mayol, la col·lecció narrativa «El Club dels Novel·listes»... Així i tot, no trobarà una relativa estabilitat professional fins el 1957, quan va entrar a la redacció del *Diccionari Literari Bompiani*, de la casa Montaner i Simon —vegeu, entre altres, Joan Oliver/Pere Calders, p. 64; C. A. JORDANA [i altres], *París-Santiago de Xile*, p. 156; Joaquim MOLAS, «Fulls del *Dietari*». *Avui*, núm. 5.995, 3.7.1994, p. 60.

80. Vegeu, per exemple, la carta d'Oliver a X. Benguerel, del 15.4.1948, *EBO*, I, p. 1.072. Al llarg de tota la correspondència amb Benguerel —almenys fins el 1955—, Oliver ens dóna, de tant en tant, una visió pessimista de la realitat catalana de l'època. Altrament, l'escriptor passa deu dies a la presó Model —del 12 al 22 de març de 1949— a causa d'uns documents comprometedors que la policia va trobar a casa seva en un escorcoll. Vegeu carta a X. Benguerel, del 27.3.1949. També, C. A. JORDANA [i altres], *París-Santiago de Xile*, p. 154.

81. Vegeu les cartes d'Oliver a Benguerel, de primers de novembre de 1948 (sense data), de novembre de 1948 (sense data) i del 26.1.1949, *EBO*, I, p. 1.163, 1.166-1.167 i 1.168, respectivament. Oliver, en la seva obra, va fer referència a la mort de Conxita Riera en uns versos del poema *Seixanta*, inclòs a *Vacances pagades* (1960). En vida, li havia dedicat el llibre *Saló de tardor* (1947).

82. Vegeu la carta d'Oliver a Benguerel, del 31 de maig - 6 de juny de 1950, *EBO*, I, p. 1.315.

83. Li va dedicar el poema *Lai*, del volum *Vacances pagades* (1960).

khov...—, com a autor dramàtic, en unes circumstàncies realment adverses.⁸⁴

En aquest últim aspecte, la seva situació començaria a canviar el 1955, amb l'activa participació en les activitats de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), entitat des de la qual va poder donar sortida —amb moltes limitacions, això sí— a la seva labor de traductor dramàtic i d'autor. I després, sobretot, amb el contacte que a partir de 1957 estableix amb joves intel·lectuals a la redacció del diccionari Bompiani, de la versió castellana del qual Oliver havia esdevingut redactor en cap.⁸⁵

84. Deixem constància —a partir de la correspondència de l'escriptor— d'alguns esdeveniments familiars i personals que afecten Oliver durant els anys 1953 i 1954, període de redacció d'*Escena d'alcova* i de *Ball robat*: mort de la mare (24.2.1953); problemes importants de salut de la muller, Eulàlia Serra (1953); estrena al Teatre Romea, amb Ramon Duran i Núria Espert, el 25.3.1954, d'*El misantrop*, versió de J. Oliver de la comèdia de Molière.

Altrament, la carta d'Oliver a Benguerel, del 21 d'octubre-5 de novembre de 1953, *EBO*, II, p. 1.652, conté un paràgraf que reproduïm perquè expressa un estat anímic de l'escriptor que es manifesta, sobretot en aquests anys, amb una certa freqüència. Oliver hi parla d'una imminent intervenció quirúrgica —que, finalment, va resultar innecessària— a què s'havia de sotmetre la seva muller. I hi afegeix: «el meu pessimisme congènit no em deixa i les idees més negres m'assalten i s'installen en mi. Actualment i des de fa temps, visc amb una sensació d'interinitat i de temor de l'esdevenidor. Inseguretat familiar (per la salut de l'E.), inseguretat econòmica, agreujada per les despeses extraordinàries de l'operació, clínica, etc. [fa referència a una intervenció quirúrgica anterior d'Eulàlia Serra]; inseguretat espiritual, per no haver resolt el problema religiós personal i debatre'm entre dubtes, esperances, decepcions i temors; inseguretat per la manca de contingut de la meua vida, ja avançada sense haver acomplert ni una mínima part d'allò que em prometia jo mateix. Afeixugat de records, de penediments; conscient de les meves covardies i terribles febleses, egoïsmes; i altres diversos i variats motius d'inquietuds morals i físiques.»

85. «Gracias a ellos pude salir del estado de depresión en que me debatía desde mi retorno del exilio. [...] *Vacances pagades* fue el resultado del bendito contagio.» Vegeu Miquel ALZUETA, «Yo declaro (Conversación con Pere Quart)». *El Viejo Topo*, núm. 47 (agost de 1980), p. 52-53.

EL TRIANGLE SENTIMENTAL
COM A MANIFESTACIÓ
DE LA IL·LUSIÓ I LA IMPOTÈNCIA

A partir de les tres parelles de l'argument, Oliver esbossa tres triangles sentimentals que són el suport del joc dramàtic d'aquesta *pièce bien faite*: Mercè, Cugat i Oleguer; Eulàlia, Oleguer i Oriol, i Núria, Oriol i Cugat. Són uns triangles imperfectes, que tendeixen, només, a la creació de noves parelles, ja que sempre hi trobem un element que es troba en una situació inestable i que tendeix, en conseqüència, a buscar l'equilibri fora del suposat triangle. En *Ball robat* tres són, fonamentalment, els personatges desitjats, estimats o admirats: Oleguer, Eulàlia i Cugat. I tres els qui desitgen, estimen o admiren: Mercè, Oriol i Núria. Això, naturalment, no elimina els matisos en les possibles noves relacions, però hi estableix una realitat conformada per dues forces de sentit oposat —actiu i passiu— que permetrien la recomposició conjugal segons un equilibri renovat i, de moment, eficaç. És a dir, segons l'estructura dramàtica de l'obra, també podrien ser certès les paraules de Cugat:

CUGAT: Mira: suposem que fa deu anys els matrimonis entre nosaltres sis s'haguessin combinat d'una altra manera..., m'entens, oi?

OLEGUER: Sí... i què?

CUGAT: Doncs que això no hauria impedit que ara tinguéssim les mateixes inquietuds i assistíssim a una escena com aquesta o molt semblant... Tant se val! (*TO*, Epíleg, 644)

Oliver també té en compte aquesta composició sobre una base de tres en aspectes complementaris de l'estructura de la peça. I així, observem com hi ha dos matrimonis que, idealment, són formats per dues realitats idèntiques en relació a l'activitat i passivitat amoroses: Oriol i Núria són dos elements actius, que aspiren a aconseguir, respectivament, la benivolència d'Eulàlia i de Cugat, mentre que Oleguer i Eulàlia són dos elements passius que no actuen per assolir l'estimació de nin-

gú. La qual cosa no vol dir que aquests últims no se sentin aflagats ni commoguts per algú altre, ni que, en circumstàncies més favorables, no s'avinguessin, potser decididament, a les sollicitacions del cas...

Com és comprensible en dues personalitats amb un desig amorós concret, Núria i Oriol s'enfronten amb una disputa verbal contundent; en canvi, Eulàlia i Oleguer no s'escometen, sinó que la muller calla i pateix, i el marit se n'oblida més o menys discretament.

Mercè i Cugat, la tercera parella, presenta una realitat contrastada: la dona desitja les atencions d'Oleguer, mentre que el marit veu com és per a ell l'admiració de Núria. Mercè i Cugat també disputen, perquè la primera posa l'esperança en Oleguer i el segon no és indiferent a l'admiració de Núria.

I veiem, igualment, que en els tres matrimonis hi ha un dels personatges que resulta més lúcid que l'altre: Cugat, Eulàlia i Oriol tenen una capacitat de reflexió superior a la dels seus cònjuges, la qual cosa no significa que siguin —més aviat al contrari— els més decidits a fer front a la realitat. És Núria, precisament, qui, en l'epíleg, la posa en evidència col·lectiva.

ELS PERSONATGES

Cugat o la consciència del fracàs

Segons Cugat, el mèrit del seu matrimoni es troba en aquesta realitat de deu anys de convivència conjugal sense fills. Així doncs, sense distreure's l'un de l'altre —cosa que hauria estat inevitable amb la presència dels fills—, ell i Mercè han representat acceptablement, sense defallir, «una comèdia de dos personatges en deu anys i un pròleg». Cal reconèixer, tanmateix, que el millor de tota la peça va ser el pròleg, més que no pas la comèdia de la vida compartida. És, doncs, natural que Cugat sigui un home profundament cansat de la muller. Tot i

el seu concepte esportiu del matrimoni —i potser, precisament, per això: per l'esforç de resistència que suposa...

La vida actual de Cugat se sosté en la consciència de la fidelitat —una fidelitat de la qual prou es vanta:

CUGAT: [...] No em vull extraviar, m'esgarrifa treure les coses de test. Sóc mòdic. Necessito servir lleialment la meva part noble. Em respecto. (TO, I, p. 567)

Però aquesta concepció de l'existència pròpia exigeix una confiança raonable en la labor personal, ja que aquesta és la concreció i la justificació de la fidelitat esmentada. L'individu apareix, doncs, com la força bàsica i rectora de l'univers humà. I per això Cugat creu plenament en l'egoisme que impulsa el món i el transforma de l'única manera possible. És a dir, a partir d'una inevitablement limitada, però essencial, satisfacció de l'individu —que, sovint, tanmateix, és víctima dels miratges propis, com ho demostra el mateix Cugat en la valoració que fa de Núria o d'Eulàlia:

CUGAT: [...] L'egoisme és el motor de tota la vida orgànica. El motor de l'home és l'amor propi. «Estima el proïsme com a tu mateix». És a dir: estima't a tu mateix amb un amor sense mesura, màxim. Després intenta d'estendre aquest amor als teus semblants. (TO, I, p. 568)

És evident, però, que aquesta proposta ètica té la principal limitació en el seu caràcter de realitat inassolible, que esdevé contradictòria amb ella mateixa. Tanmateix, potser val més que mai no arribi a fer-se efectiva i que es mantingui en l'àmbit de la utopia. O bé ho podem dir d'una altra manera: l'ideal es presenta acompanyat de la ironia corresponent.

El marit de Mercè concep l'home, fonamentalment, com un mosaic de misteris. I així, quan la muller li pregunta si és possible que ella canviï el seu caràcter per convertir-se «en una persona tranquil·la, amable, modesta», la resposta de Cugat és el dubte; un dubte, de ressò existencialista, que va més enllà dels límits de la pregunta de la dona:

CUGAT: Això és un altre misteri [la possibilitat, ja alludida, de canviar de caràcter]... Cadascú és cadascú. Sospito que només tenim llibertat a condició de no pretendre contrariar la nostra manera essencial i íntima. Qui ho sap! Però reconec que aquests problemes m'aclaparen. Els homes no hem de jutjar-nos. Ens coneixem tan poc! (TO, I, p. 568)

Com a egoista intel·ligent, cultivat i contradictori que és, Cugat aspira a una felicitat discreta, però profunda. Perquè, com tots els humans, Cugat va a la recerca incansable de la felicitat. I de la felicitat parlarà en les paraules de celebració que adreçarà als seus amics el dia del convit.

Però Oliver, potser seguint els passos d'alguns pintors que s'han negat a donar-nos la imatge d'un rostre inaprehensible, no ens revelarà les paraules de l'intel·lectual sobre la felicitat: l'epíleg de l'obra s'inicia quan Cugat ja pronuncia la fórmula final del discurs. Per tant, la felicitat resulta incomprendible, o almenys, intransmissible, tant per la dificultat de parlar-ne amb coherència i més enllà dels tòpics, com per la dificultat prèvia de conèixer-la superant la immediatesa sentimental —només en sabrem alguna cosa, del que ha-dit l'intel·lectual, a través de Núria, que repetirà unes paraules del parlament. O potser l'autor, més pessimista encara, creu que la felicitat és una simple il·lusió...

Però si la felicitat es resisteix a la voluntat apassionada dels homes, el dolor no fa el mateix, ja que és l'única veritat que els humans assoleixen del tot, irremediament, fins al punt de fer-los desitjar el retorn al no-res originari:

CUGAT: Les decepcions són inevitables. He arribat a la conclusió que el sentit de la vida només es troba en el dolor, l'única realitat que ens ha estat plenament donada. (I, p. 567)

CUGAT: Sempre! Sempre tornaria a començar, sempre acceptaria un nou naixement! Néixer i renéixer, no envellir, no usar-se. O, si vols, recular indefinidament cap als orígens, cap a la simplicitat inicial, fins a la pau: una pau impensable de tan perfecta: la pau del no-res. (TO, I, p. 579)

Conscient que la felicitat és impossible, que la substància de l'home són el fracàs i el dolor, Cugat convertirà la vida en un esforç humil, però tenaç, per trobar un equilibri interior que el deslliuri de la desesperació. I per això li cal una fidelitat decidida als principis morals propis, que es converteixen, així, en un intelligent egoisme salvador, ja que és l'única forma de l'amor a un mateix, previ a qualsevol intent d'estendre'l als altres. Es tracta d'un egoisme que assegura la continuïtat del món i fa possibles els progressos que algú aconsegueix i dels quals, després, es beneficia tothom. O almenys, així cal desitjar-ho.

Així doncs, l'esperança col·lectiva ha de tenir claríssimes dues qüestions: que ha de ser bastida sobre l'egoisme si vol assolir una certa eficàcia i que cal que sigui, aquesta esperança, tan modesta com la realitat de la qual parteix —l'egoisme. En realitat, l'esperança compartida està condemnada al fracàs: només en varia la radicalitat, que és inversament proporcional a l'ambició dels objectius proposats. Si les finalitats són discretes, relativament accessibles, el desencant que es produirà serà menor que el motivat per la ruïna d'una aspiració excessiva. Així i tot, la condemna que pesa sobre la felicitat individual i l'esperança col·lectiva, que conflueixen en la utopia, no és un mal, paradoxalment, sinó més aviat un bé, perquè no contraria l'essència humana: l'individu és fet d'insuficiències i, per tant, no pot pretendre construir un món perfecte, perquè aquest disseny és oposat a la realitat bàsica de l'ésser humà. La qual cosa, tancant el cercle, l'empeny a la infelicitat i al dolor que se'n deriva.

Però el pensament de l'home que s'emascara en Cugat té una clivella per la qual la vida vulnera la reflexió de l'intel·lectual: Cugat no renuncia a fer-se il·lusions, que són la matèria dels somnis. I que en la trama de l'obra es diuen, les il·lusions, Núria o Eulàlia, però que haurien pogut dur uns altres noms i respondre a unes altres incitacions. Sigui com sigui, quan les il·lusions esdevenen realitats, sempre acaben conduint-nos a la decepció.

Els humans ens enfrontem a l'absurd irreductible, davant el qual Cugat i l'home que s'hi empara no cerquen una respos-

ta ontològica —com Albert Camus, posem per cas—, sinó una, més modesta, manera de sobreviure-hi. Certament, els tres matrimonis burgesos de *Ball robat* han fracassat com a tals, i cal atribuir-ho, immediatament, a les condicions de les relacions conjugals burgeses. Però aquestes són una conseqüència concreta, històrica, de la imperfecció genèrica de l'home i de tot allò que l'home crea. ¿Algú pot creure que, en un altre medi social, en una altra circumstància i, fins i tot, amb unes relacions no estructurades sobre el matrimoni no haurien acabat en un naufragi semblant? I és que no hem d'oblidar que el fracàs i el dolor no són exclusius de cap classe social ni de cap formació històrica, sinó el moll inalterable d'aquest misteri que és l'home.

Mercè o la solitud

El centre de la vida conjugal de Mercè, la muller de Cugat, és la consciència de no haver tingut fills. I això perquè ara no troba ningú en qui posar les il·lusions, i així, dissimular una decepció que afecta l'arrel de la seua vida matrimonial. Davant del fracàs com a mare, se li fa evident el fracàs com a esposa. I així, Mercè es troba en un dilema: continuar estimant el marit o lliurar-se a l'amor d'Oleguer. Ni li queda el recurs de refugiar-se, com fa Cugat, en la puresa, fictícia o no, d'un treball satisfactori...

L'opció per Oleguer no deixa de ser una il·lusió impossible, però viscuda amb una relativa intensitat. I és que la dona estima l'amic advocat perquè és la contrafigura de Cugat. Perquè, també per a ella, el model d'home és un altre que el que representa l'intel·lectual. També l'ideal femení de Cugat és diferent del que s'encarna en la muller. Les dues personalitats conflueixen, doncs, en aquest punt: la diferència rau en la naturalesa de la il·lusió. Mentre Cugat fa l'opció de Núria perquè ella l'admira i, a ell, li agrada ser admirat —i per tant, diríem que l'intel·lectual es deixa estimar—, Mercè s'atreveix a pensar en Oleguer perquè no troba un altre camí de sortida al seu desencís.

La soledat de l'individu es manifesta plenament en aquesta dona en veure's obligada a admetre la impossibilitat del seu amor des d'una consciència, amarga i atemorida, de la pròpia indefensió:

MERCÈ: [...] Et juro que no he buscat res... Una sola vegada n'he parlat amb ell a casa seva, mentre jo esperava l'Eulàlia. Vam arribar al tema per no sé quins camins... no ho sé! Ens hi vam trobar! Però, Cugat: t'ho juro per la meva salvació: la mateixa mirada que em traïa davant d'ell, la mateixa!, li assegurava que mai, per res del món, jo no aniria més enllà. [...] Sóc una pobra dona, no entenc res del que em passa. Potser tu ho sabràs desentranyar. (TO, I, p. 573)

Oleguer o les delícies del món tal com és

Oleguer resulta un individu segur i pretensió, capaç d'oferir tres solucions immediates al problema d'amors —tan complex, segons Cugat— que li planteja l'amic. No és estrany, tampoc, que aquest advocat notable i expeditiu senti prevenció cap als intel·lectuals —qui sap si mesclant el desacord radical amb l'enveja— i ho manifesti en un to oratori que, tot subratllant la seguretat de l'individu, l'acosta al ridícul.

En coherència amb la seva visió general del món i de la vida, Oleguer entén l'amor com «una necessitat fisiològica de segona categoria que els homes haurien de resoldre o eliminant-la, com els sants, o reduint-la a les seves proporcions reals i justes...» (TO, II, p. 609-610). I el matrimoni, «com una simple juxtaposició». Perquè arriba un moment que la vida conjugal no passa de ser això. És lògic, també, que un home així i en les actuals circumstàncies —deu anys de matrimoni amb Eulàlia— només s'interessi per situacions que l'alliberin de la rutina íntima. Les relacions amb Mercè, doncs, tenen una significació escassa i un abast molt limitat.

L'advocat estima, per damunt de tot, la reputació —cosa molt comprensible si considerem la posició social de què gaudeix— i tem l'escàndol. Per tant, la seva reacció de temor dis-

simulat quan, en el sopar de commemoració, Núria revela els sentiments i les aspiracions de cadascú, és del tot coherent amb el caràcter del personatge, perquè les paraules de la dona atempten contra l'ordre conjugal —i per extensió, domèstic— d'un món que ja li plau com ha trobat constituït... Allò que Oleguer realment aprecia —a l'inrevés de les estimacions del seu amic Cugat— són les delícies que conformen la civilització —entès el mot com a allunyament radical de la natura:

OLEGUER: [...] Néixer, viure, procrear i morir és feina fatal, cega, pròpia de bèsties o de bàrbars. Jo —i tu [adreçant-se a Cugat] també i potser encara més que jo— necessitem sentir-nos rectors de la nostra existència i hem de complicar-nos-la i omplir-la de funcions personalíssimes, creades per nosaltres amb els artificis de la repugnant i —no ho perdís de vista— meravellosa civilització! (TO, II, p. 610)

Són unes consideracions, en aparença, semblants a les de Mercè en referir-se a la situació que s'ha creat entre ella i Oleguer. Però la diferència real és, també, indubtable: per a la muller de Cugat, Oleguer encarna, malgrat tot, l'esperança, per impossible que sigui; Mercè no és altra cosa, per a l'advocat, que un entreteniment agradable, una delícia més de la civilització. Si el marit d'Eulàlia i la muller de Cugat coincideixen en aquest «corrent de simpatia mútua» és perquè el cansament del matrimoni propi els acosta, tot i la disparitat en la manera d'entendre la relació creada entre ells.

Per la seva banda, Eulàlia, la muller d'Oleguer, ens és presentada per dues visions diferents: la de Mercè, reticent, que la considera «una bona noia, però una mica entonada», i la de Cugat, que la veu «dolça, entenimentada, discreta», i també, «feliç amb els seus fills». Però, quina és la realitat —o si més no, la percepció de la realitat— d'aquesta dona?

Eulàlia o el desencís

Cugat, mentre espera la tornada d'Oleguer, assegura davant d'Eulàlia que ella és «l'arquetipus de la felicitat». Però la realitat té més matisos:

EULÀLIA, [...] De vegades el diable m'inspira idees malignes, i em dic: aquest amor quasi extraviat que sents pels teus fills és una imaginació teva. T'hi refugies per defensar-te de la terrible soledat del teu cor... per oblidar el tristíssim fracàs del teu amor de dona... (TO, II, p. 587-588)

Com en el cas de Mercè, la soledat té un lloc essencial en la vida conjugal d'aquesta dona, que sublima en els fills la insatisfacció de les relacions matrimonials. És, precisament, allò que no pot fer la muller de Cugat.

Per altra part, el concepte apassionat del vincle conjugal que manifesta Eulàlia no és el més adequat, ben al contrari, per conviure amb un home com Oleguer. Així doncs, el desengany d'Eulàlia ha estat inevitable. Com segurament també és obligada la contradicció entre el desig profund d'Eulàlia i la limitació insalvable —el desencís— que acaba imposant la realitat mateixa, en uns casos més aviat, en altres, una mica més tard.

Malgrat tot, Eulàlia té un veritable sentit de la realitat. I és per això que rebaixa les pretensions respecte al seu plantejament ideal. Però ni l'aspiració màxima, ni una altra de més modesta no són possibles. I per tant, el sentiment de fracàs es torna més profund en Eulàlia... Li queda, tanmateix, per ara, el refugi dels fills. Potser per això, la resignació —que li aconsella Cugat, potser amb un cinisme involuntari— troba el camí aplanat en l'esperit de la dona.

Altrament, el caràcter i les circumstàncies han atorgat a Eulàlia el paper de consellera. Si no l'acceptés conformadament, quina altra funció podria fer en aquest cercle d'amistats que defineix la seva vida de dona adulta? La resignació d'Eulàlia, però, és travessada, de tant en tant, per un llampec desolat i lúcid que illumina cruament present i futur i n'accentua la malenconia...

Oriol o la desesperació oculta

La veritable realitat d'Oriol resulta més conflictiva que la visió que en tenen els amics. Aquest home esportiu, a qui els altres tenen per «lleuger, alegre, quasi infantil», revela una consciència turmentada i decebuda. I la causa immediata de la decepció és Núria, la muller, que amb un caràcter i uns costums independents i, segons com, inestables, ha somogut els fonaments d'un individu que, originàriament, potser era com encara el veuen els amics. No és estrany, doncs, que Oriol, a partir de l'experiència amb la muller, generalitzi una perspectiva crítica de l'actuació femenina.

En el fons de la consciència d'aquest home hi ha, inesorable, una atribució de culpa. Perquè Oriol fa responsable la seva dona de la mort de la filla. I ho fa amb una amarga violència que revela una ànima perpètuament adolorida... El record del seu amor primerenc amb Eulàlia pren, ara, el color de la felicitat entrevista. I per a Oriol, en conseqüència, consisteix en això, la felicitat: «a recodar-la... o a enyorar-la», perquè «recodar és molt millor que somniar».

Oriol es fa —o es vol fer— aquesta il·lusió. Així i tot, quan Eulàlia li planteja l'objecció definitiva —«Consola't pensant que amb mi tampoc no hauries estat feliç» (TO, III, p. 622)—, respon amb una convicció trista:

ORIOI: Qui gosa parlar de felicitat a aquestes altures? La felicitat és cosa d'eunucs o de sants. O de folls! No es tracta d'això, Eulàlia, no es tracta pas d'això! (TO, III, p. 623)

Però Oriol troba massa fàcil atribuir al pas del temps «aquests sentiments corrosius» que el devoren. Sap molt bé que cal buscar-ne la causa en «la mena de vida íntima» que du; una vida determinada pel caràcter i l'actitud de la muller. Altrament, els seus intents de fugir de la realitat pròpia són condemnats, naturalment, al fracàs. Aquest home que troba en els esports la seva «vàlvula de sortida» sap que és, essencialment, un home sol.

Oriol, per altra part, és el personatge de *Ball robat* que s'acosta més a la dèsesperació. De fet, la du dins calladament, però rosegant-lo, implacable. En aquest context, la declaració que fa a l'epíleg de l'obra és el reconeixement benigne d'una situació molt més aspra; un reconeixement davant de testimonis, provocat i, alhora, temperat per l'alcohol:

ORIOI, *després de mirar i escoltar cap al cantó per on han sortit les dones*: Va la bomba! Jo sí [...] Em descasaria ara mateix per l'Església, pel civil i... pel criminal! N'estic fins aquí! Tip! Fart! No puc més, m'enteneu? (TO, Epíleg, p. 640)

La seva reacció de temor pel que ell mateix acaba de dir ens informa de la seva por a la paraula; una por, d'altra banda, compartida per tots —amb l'excepció, ambigua, de Cugat— a la paraula que compromet.

Núria o la mala consciència

La mirada favorable, idealitzada i interessada, amb què Cugat contempla la muller d'Oriol, Núria, es completa —i contrasta— amb la del marit després de deu anys de matrimoni. I amb la que l'autor n'ofereix al lector i l'espectador. Perquè Núria potser és «útil, sol·licita». Però potser també d'una «rigidesa tan espessa, tan blindada...» I envejosa dels fills d'Oleguer i Eulàlia, que li deuen desvetllar la consciència de mare despreocupada, que prefereix tenir el fill lluny —verbalment, per motius d'alta pedagogia.

Sota els efectes de l'alcohol, es mostra agosarada, passablement desvergonyida. I té el seu moment de lucidesa —com altres personatges de *Ball robat*—, en què fa explícita, davant tothom, la veritat dels sentiments:

NÚRIA: [...] Dormíem, somniàvem i ens hem despertat! És curiós i divertit, d'allò més divertit, no trobeu?, que en aquesta festa de l'amor conjugal ens hàgim aparellat en la forma que el cor ens aconsella. Exactament! Mireu!

*En aquest moment les parelles estan formades així:
Núria-Cugat, Mercè-Oleguer i Eulàlia-Oriol.*

No us fa gràcia? Els matrimonis desfets i les parelles refetes al gust de cadascú! Això sembla un ball robot! (TO, Epíleg, p. 643)

Després del desmai pertinent, i apaivagat l'efecte de l'alcohol —sense l'entusiasme etílic, segurament ningú no s'hauria atrevit a proclamar allò que tots saben—, l'ordre de les coses torna a fer-se acceptable. Tothom ha après alguna cosa i, tanmateix, res no ha quedat destruït. Les tres parelles caminaran, des d'ara, reconciliades, sota l'aire d'un discret pessimisme...

En un context de reflexions i de sentiments complexos, i de vegades turmentats, les figures dels servents —també tres: Jovita, la cambrera d'Eulàlia i Llorenç— i, sobretot, la del senyor Petit, passant d'Oleguer, són el contrapunt harmònic de *Ball robot*. Són la resposta immediata i, diguem, objectiva a l'actuació i als pensaments —de vegades, amb pretensions de singularitat— dels seus amos. Aquestes existències modestes i, si es vol, elementals són indispensables perquè els seus senyors puguin lliurar-se a experiències tan interessants com les que Oliver presenta en *Ball robot*.

LA PRESÈNCIA DE TXÈKHOV I CAMUS EN L'ESCRITURA DE *BALL ROBOT*

L'escriptura de *Ball robot*, una «comèdia dramàtica», no ho oblidem, ens porta, paradoxalment, a les obres de dos autors que representen la negació de la *pièce bien faite* i, en general, del teatre de *boulevard*: a una part del teatre d'Anton P. Txèkhov i també, en una mesura menor, a algunes peces del teatre existencialista d'Albert Camus.⁸⁶ És indubtable que Joan Oliver co-

86. Per a la introducció de l'existencialisme a Catalunya —a través de l'obra de Sartre—, vegeu Enric GALLÉN, «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)». *Els Marges*, núm. 26 (1982), p. 120-126.

neixia bé el teatre d'Anton P. Txèkhov des de molt abans de ser-ne el traductor de diverses peces al català.⁸⁷ Quan ja havia donat a conèixer la seva versió d'*Un prometatge* i, segurament, poc abans de redactar la corresponent versió de *L'ós*, Oliver escriu *Ball robat* que revela, creiem, una influència clara no d'aquestes peces en un acte que acabem d'esmentar, sinó de peces llargues com *La gavina*,⁸⁸ *Les tres germanes*⁸⁹ o *El cirerer*.⁹⁰

87. Hem trobat a la seva biblioteca diversos volums de teatre de Txèkhov, entre els quals destaquen: Antone ТШÉКHOV. *Théâtre I*. París: Librairie Plon, 1922; *Théâtre II*. París: Librairie Plon, 1923 (El llibre du l'anotació «Joan Oliver, 1925»); *Théâtre III*. París: Librairie Plon, 1925? (El llibre du l'anotació «Joan Oliver, 1925»), i A. P. ТШÉКHOV. *Théâtre*. París: Éditions Denoël, 1958 (El llibre du l'anotació «Joan Oliver, 1958»).

Per a l'obra dramàtica d'A. P. Txèkhov, vegeu, entre molts altres: Nina GOURFINKEL, *Tchékhov*. París: Seghers, 1966; Jovan HRISTIČ, *Le théâtre de Tchekhov*. Lausana: Éditions de l'Âge d'Homme, 1982.

88. *La gavina*, escrita el 1895, va ser estrenada el 17 d'octubre de 1896 al Teatre Alexandrinski, de Sant Petersburg, i reestrenada, sota la direcció de Konstantin Stanislavski, pel Teatre d'Art de Moscou, el 17 de desembre de 1898. La versió de J. Oliver va ser estrenada per la companyia Teatre de la Gavina, dirigida per Hermann Bonnín, al Teatre de l'Institut el 29 de març de 1979. La primera edició d'aquesta versió catalana va aparèixer dins el volum *Teatre de Txèkhov*, p. 69-116. Reeditada dins Joan OLIVER, *Versions de teatre (Obres completes de Joan Oliver, 3)*. Barcelona: Proa, 1989, p. 309-361.

89. *Les tres germanes*, escrita el 1900, també es va estrenar el 1901 pel Teatre d'Art de Moscou, dirigit igualment per Stanislavski. La versió de J. Oliver es va estrenar pel Teatre Experimental Català (T.E.C.), sota la direcció de Modest Sala, al Palau de la Música el 3 d'abril de 1966. Va ser editada a Anton P. Txèkhov, *Les tres germanes*. Barcelona: Aymà, 1972 (Quaderns de Teatre de l'ADB, 24). I reeditada dins *Teatre de Txèkhov*, p. 117-176. I dins J. OLIVER, *Versions de teatre*, p. 363-430.

90. *L'hort dels cirerers*, escrita el 1903, va ser representada, per primera vegada, el 1904 pel mateix Teatre d'Art i sota la direcció d'Stanislavski. La versió de J. Oliver va ser estrenada per l'ADB, dirigida per Frederic Roda, al Teatre Romea, el 30 de març de 1960, amb el títol *L'hort dels cirerers*. Va ser editada a Anton P. ТШÉКHOV, *L'hort dels cirerers*. Barcelona: Fontanella, 1963 (Quaderns de Teatre de l'ADB, 17). En la segona edició apareixeria com a *El cirerer*, a *Teatre de Txèkhov*, p. 177-224. I amb el mateix títol a *Versions de teatre*, p. 432-482.

D'altra banda, hem limitat la nostra anàlisi comparativa entre *Ball robat* i les obres de Txèkhov a les que tenen versió catalana de Joan Oliver per tal de fer notar, més clarament, les semblances entre les peces.

Pel que fa a l'obra dramàtica d'Albert Camus, hem d'assenyalar que la presència que té en la biblioteca d'Oliver, en el seu estat actual, és escassa i posterior a la redacció de *Ball robat*.⁹¹ Així i tot, no podem deixar de remarcar les coincidències de pensament entre l'autor de *Calígula* i el de l'obra que ens ocupa.

Consideracions generals

Si la dramaturgia de Txèkhov apunta, en conjunt, cap a l'èpica, bé podem considerar que el teatre d'Albert Camus pren una direcció contrària, ja que, com a dramaturgia existencialista, «es troba precisament a la vora d'aquelles temptatives que volen preservar el drama de la influència èpica a través de situacions de restricció».⁹² I és que l'existencialisme busca tornar al classicisme a través del concepte de llibertat i mitjançant la «transposició» i l'«accident» que caracteritzen la «restricció».⁹³

L'autor existencialista sap que l'estranyesa essencial de la realitat i de l'home només es poden fer evidents mitjançant una acció que certifiqui que la pròpia singularitat ha esdevingut definitiva de l'existència humana. És lògic, doncs, que aquest dramaturg senti la necessitat d'inscriure els personatges en un

91. Només hi figura Albert CAMUS, *Les justes*. París: Gallimard, 1956 (NRF).

Per a l'obra d'A. Camus —amb atenció especial al teatre— vegeu entre altres: R. de LUPPÉ, *Albert Camus*. París: Éditions du Temps Present, 1952; MORVAN LEBESQUE, *Camus par lui-même*. París: Seuil, 1963; R. GAY CROZIER, *Les envers d'un échec: étude sur le théâtre d'Albert Camus*. París: Minard, 1967 (reedició de 1983); Ilona COOMBS, *Camus, homme de théâtre*. París: Nizet, 1968; Leo POLLMANN, *Sartre y Camus. Literatura de la existencia*. Madrid: Gredos, 1973 (BRH, Estudios y ensayos, 90); Jacqueline LÉVI-VALENSI (ed.), *Albert Camus et le théâtre*. Actes du Colloque tenu à Amiens du 31 mai au 2 juin 1988. París: Imec, éditions, 1992.

92. Peter SZONDI, *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988 (Monografies de Teatre, 27), p. 75. Sobre el concepte de restricció dramàtica, vegeu també P. SZONDI, *Teoría...*, p. 72-74.

93. *Ibidem*, p. 75.

àmbit nou, no en l'habitual, tal com faria l'autor naturalista.

Per consegüent, la restricció és una nova manifestació de la crisi temàtica provocada per «les forces que exclouen els homes de les relacions interpersonalmentals i els empenyen a la solitud».⁹⁴ Però significa, al mateix temps, la preservació d'un estil dramàtic de referent clàssic que permet una expressió que, d'una altra manera, el sobrepassaria. I crea, així, una realitat teatral que talla el laç de dominació del medi sobre l'home —propi del naturalisme— per tal de tornar a una nova i problemàtica limitació al factor humà —essencial en el classicisme. A la llibertat, doncs, si volem dir-ho així.

Notes sobre el teatre de Txèkhov

Allò que crida, de primer, l'atenció en el teatre de Txèkhov és, probablement, el fet que «no hi passa res»; és a dir, res del que és característic de trobar en un drama o en una comèdia tradicionals.⁹⁵ I així, Txèkhov ha estat vist com un autor dramàtic líric, emotiu, malencònic i estàtic, en les obres del qual els personatges fan llargues confessions, però actuen poc —i això darrer, encara, en el cas que veritablement actuin...

Tanmateix, si analitzem amb un cert deteniment les peces de l'autor rus, veurem que, en realitat, no els manca pas intriga i que en cadascuna trobem, si més no, l'entrellat d'un melodrama d'indubtable tensió emocional. Però resulta que en les seves peces els esdeveniments no són potenciats ni ocupen el primer pla de l'atenció dramàtica, tal com ocorre en les obres clàssiques, sinó que apareixen envoltats de detalls insignificants que, d'una manera o altra, els difuminen i que eviten que els vegem nítidament.

Podem dir, doncs, que no trobarem en el teatre de Txèkhov cap gest dels anomenats teatrals, que en el drama clàssic posen en crisi l'ordre mateix de l'univers. De fet, sembla que

94. «Origen del qüestionament del drama en la segona meitat del segle XIX». *Ibidem*, p. 72.

95. J. HRISTIČ, *Le théâtre...*, p. 79.

Txèkhov ha dut fins al límit el drama realista burgès com a drama de la vida privada, on tot el que hi ocorre té una importància i una repercussió limitades. Això ens du a plantejar-nos per què al teatre txekhovià no li calen les intrigues del teatre clàssic.

Probablement, la resposta es troba en la voluntat de l'autor de no separar el que és dramàtic del que és banal. Certament, ni allò que resulta insignificant ni allò que considerem dramàtic no preocupa gaire Txèkhov: s'interessa, sobretot, per les relacions entre aquests dos pols d'un combat perpetu. I n'obté un gran resultat: la comèdia —entesa com a fràgil, però convincent, equilibri de serietat i banalitat. En general, el que impressiona del teatre txekhovià és, en definitiva, la coherència d'un conjunt vital en què la serietat i la banalitat tenen un lloc natural.

Observem tot això, especialment, en els darrers actes de les seves peces. L'últim acte d'una obra de Txèkhov no presenta el desenllaç clàssic: ben al contrari, l'autor va teixint lentament i, en aparença, feblement, la trama des del primer acte a partir d'una quantitat notable de detalls de la vida quotidiana. En els actes segon i tercer, la intriga s'amplia i es fa densa i assoleix una certa essencialitat. Però en el quart torna a submergir-se en la vida quotidiana, de la qual havia emergit.

Els protagonistes de les seves peces, altrament, són individus ordinaris, que no haurien estat considerats dignes d'atenció pel drama tradicional, però que manifesten una complexitat psicològica que, fins llavors, havia quedat reservada a la novella. I duen sempre la seva pròpia vida, que no tenen pas la intenció d'interrompre perquè el drama transcorri a la manera del teatre clàssic.

És llavors quan comencem a comprendre que les coses passen precisament així, i que la vida té, sovint, unes exigències més imperioses que les de la forma dramàtica. La qual cosa explica, igualment, que els diàlegs d'aquestes obres no siguin densos i concisos com ho són —o aspiren a ser-ho— en el drama clàssic, i ens semblin, sovint, poc funcionals.⁹⁶ I és que els

96. Per a P. Szondi, els diàlegs de Txèkhov són, únicament, el fràgil suport d'uns «monòlegs arreglats a manera de rèplica». Vegeu P. SZONDI, *Teoria...*, p. 28.

personatges de l'autor rus reflecteixen preocupacions psicològiques que el teatre tradicional es permetia ignorar.

Altrament, el principi, d'arrel novel·lesca, que fa que el que és essencial i el que és secundari s'alternin en la creació dramàtica, tan sols Txèkhov l'ha sabut realitzar plenament en el teatre. I ha arribat a una conclusió: uns certs fets essencials, de vegades crucials, mereixen un lloc molt secundari en la nostra existència. A més, en el teatre txekhovià, algunes situacions de les més importants transcorren, en realitat, fora de l'escena per remarcar l'arbitrarietat de qualsevol tria.

Per tant, és erroni afirmar que en el teatre de Txèkhov «no passa res», ja que, en realitat, hi passen moltes coses. I és que l'autor no intenta portar a escena una còpia fidedigna de la vida, tal com pretenien els naturalistes estrictes, sinó una reconstrucció fidel de les relacions que constitueixen l'estructura fonamental de la vida i la manera com hi passen les coses.

La fi d'una obra de l'autor rus no és mai una conclusió definitiva ni un veredicté irrevocable; sempre hi ha un secret que queda irresolt mentre s'encenen els llums de la sala. Per a Txèkhov, cada home enclou un misteri que es resisteix a totes les temptatives de comprendre'l, i la història d'una vida real projectada damunt l'escena només rarament tindria un desenllaç que podria satisfer les exigències de la de la dramaturgia clàssica.

És fàcil de constatar, en aquesta dramaturgia, que el temps esdevé un dels seus elements més importants —potser el més important. El fet té una traducció immediata en la producció txekhoviàna perquè tothom hi parla del temps; tothom hi remarca que el temps ha passat, passa i passarà. D'altra banda, el temps resta integrat en la realitat dramàtica com un factor actiu i creador: ho veiem, definitivament, en l'interval que hi ha entre els actes tercer i quart de *La gavina*, ja que el temps que hi transcorre és el mateix que estem acostumats a veure en la novel·la.

Però aquesta no és la màxima aportació de Txèkhov en la qüestió, perquè, després de *La gavina*, encara escriurà tres obres més —*L'oncle Vània*, *Les tres germanes* i *El cirerer*— en què el temps es convertirà en l'espai dramàtic on tot el que ocorre obté el seu veritable sentit i la seva significació profunda.

Però en les peces de l'autor rus, el temps assumeix la realitat d'un somni que va convertir-se en un dels grans motius de conversa i discussió en els cercles intel·lectuals dels anys vuitanta i noranta del segle XIX: el futur millor de la humanitat. Però Txèkhov, com afirma Hristic, «connaît une vérité plus profonde que la vérité sociale: qu'il n'y a pas de "meilleur avenir", que les conditions sociales pourront toujours être améliorées mais que cela n'empêchera pas qu'il y ait des hommes aux espoirs déçus, [...] des hommes qui, en un mot, seront malheureux pour des raisons qu'aucune société ne saurait résoudre, car ces raisons ne sont pas uniquement sociales mais existentielles».⁹⁷

En els drames de Txèkhov, els personatges renuncien al present i a la comunicació.⁹⁸ I amb aquesta actitud renuncien, també, a l'acció i al diàleg enfocats des de l'òptica del drama tradicional.⁹⁹ Així i tot, els personatges txekhovians continuen immersos en una vida col·lectiva. I no renuncien, tampoc, a les categories indispensables per mantenir-se en l'àmbit de la forma dramàtica: les conserven, tal com afirma Szondi, «tal com si es tractés d'un incident, sense insistir-hi, de manera que, en la negativitat, la forma dramàtica pròpiament dita els cedeix un lloc com a desviació seva».¹⁰⁰

Però ja hem vist que el bandejament de l'acció tradicional no implica, en Txèkhov, negació de l'acció en ella mateixa sinó que apunta cap a una nova articulació —cosa que, potser, no remarca prou Szondi.¹⁰¹ I alhora, la dispersió i la difuminació,

97. J. HRISTIČ, *Le théâtre...*, p. 118.

98. P. SZONDI, *Teoria...*, p. 26.

99. El drama de l'edat moderna, aparegut en el Renaixement. *Ibidem*, p. 13.

100. *Ibidem*, p. 28.

101. Referint-se a l'acció dels drames de Txèkhov, en general, i a la de *Les tres germanes*, en particular, escriu: «Aquesta successió deslligada d'elements de l'acció i llur disposició en quatre actes, amb una manca reconeguda de tensió des del principi, traeix el lloc que els pertoca dins el conjunt de la forma: sense un missatge autèntic (propi) hi són introduïts per donar a la temàtica un cert moviment que farà possible el diàleg.» *Ibidem*, p. 28.

tan freqüents, del diàleg inicien una ampliació de les possibilitats del llenguatge dramàtic encara que sigui per la via de la negació del diàleg tradicional.

El monòleg dramàtic tradicional no concreta res que l'allunyi de la comunicació; en canvi, segons Szondi, la situació és la contrària en els drames txekhovians: els personatges intercanvien paraules tot compartint un mateix espai, però aquestes paraules aïllen aquell que hi recorre. Per tant, un diàleg insubstancial obre la perspectiva de «monòlegs substancials».¹⁰² L'autor de *Teoria del drama modern* els entén no com a isolats i integrats, alhora, en una obra dialogada, sinó que «es tracta de molt més: l'obra com a totalitat es desprèn del drama i esdevé lírica».¹⁰³ Al nostre entendre, l'expressió és excessiva perquè el lirisme del drama txekhovian, innegable, afebleix extraordinàriament el sentit dramàtic tradicional, però, al mateix temps, inaugura un teatre de la incomunicació que extreu de la negació del diàleg tradicional una nova proposta dramàtica, que ho és per ampliació de límits.

Albert Camus: l'esbós d'un pensament

En el fons de la creació literària d'Albert Camus hi ha una impressió que commou tot un individu: és el deseiximent de la vida quotidiana.¹⁰⁴ Camus parteix de l'exemple de l'administratiu sotmès a la rutina diària, que, malgrat tot, pot accedir d'una manera imprevista a un desvetllament de la consciència, la qual cosa li permet de distanciar-se de la realitat de la seva pròpia vida.

Així, podem dir que dues realitats topen en el mateix individu, i de la col·lisió neix el sofriment. La consciència de l'individu, de sobte, ha de suportar el pes d'una naturalesa que no

102. *Ibidem*, p. 29.

103. *Ibidem*, p. 29.

104. Robert de LUFRÉ, *Albert Camus*. París: Éditions du Temps Present, 1952, p. 13.

reconeix com a seva i que, d'ara endavant, se li manifestarà amb un aspecte miserable. Tot el que ha constituït l'entrellat de la seva vida —pensaments, gestos, sentiments, accions— esdevé fals i inútil.¹⁰⁵

I apareix el neguit, aquesta percepció del fracàs davant la imatge del que és l'individu. Camus remarca la lassitud que ens aclapara, mesclada amb l'angoixa. I l'home que viu l'experiència es pregunta com ha pogut identificar-se amb una realitat que no és la seva. Aquesta estranyesa assenyala el desvetllament d'una consciència que, fins llavors, trobava ben natural la realitat que ara refusa.

El moment de consciència ha il·luminat el mecanisme essencial de la nostra vida. I ara se'n precipiten les conseqüències: la vida apareix a la consciència com el riu del temps, que avança cap a la mort, i l'angoixa s'eixampla. La paraula temps ressona d'una manera fins aleshores desconeguda, ja que descobrim que el mot, lluny de designar el medi favorable en què construïm qualsevol desig, n'és, en realitat, el mitjà destructor. «Car que vaut», es pregunta Robert de Luppé, «une ambition ou un sentiment devant la pensée de l'écoulement vers la mort?»¹⁰⁶ La mort, doncs, entra en joc i es converteix, sobretot, en una certesa intel·lectual. I en conseqüència, es manifesta el sentit radical de la inutilitat: «toute chose est frappé de non-sens».¹⁰⁷

Però tot comença per la consciència i, sense ella, no hi ha res que valgui. Per tant, cal que l'home lluiti per mantenir l'única cosa que, realment, compta en aquest món, l'única veritat. I així, la crítica que fa Camus del suïcidi i de l'esperança es desprèn, directament, d'aquesta preocupació.

Judicar si val o no la pena de viure la vida és, sens dubte,

105. És gairebé innecessari subratllar el paper essencial que té en la producció de l'autor de *Caligula* el dualisme. Sembla que, des de l'inici de la seva trajectòria d'home de lletres, les lectures maniquees i gnòstiques, entre moltes altres, naturalment, van completar les de Pascal, Kierkegaard i Nietzsche.

106. R. de LUPPÉ, *Albert Camus*, p. 14.

107. *Ibidem*, p. 14.

respondre a la qüestió fonamental de la filosofia, segons l'autor de *Le mythe de Sisyphe*. Ara bé, és l'ansia de salvaguardar el moment il·luminador de la consciència la força que orienta la resposta de Camus a refusar el suïcidi: aquest sembla un acte lògic si considerem, només, que el món no té sentit, però no ho és si, més enllà, ens adonem que el suïcidi anorrea la font de la visió il·luminadora; és a dir, de la consciència del món absurd.

Al seu torn, l'esperança elimina el sentit de la veritat, o sigui, la irracionalitat del món. Per a Camus, l'esperança implica saltar fora de la nit irracional, i aquest salt no pot ser altra cosa que una fugida. Així doncs, en un i altre cas —suïcidi i esperança— es tracta d'un abandonament de la tensió entre dos elements contraris, entre el desig de claredat i l'obscuritat que, victoriosament, hi fa resistència.

Per consegüent, Camus aposta per la revolta, ja que només aquesta respecta i fa viure el moment de consciència. Per a ell, la revolta és un combat perpetu de l'home amb la seva pròpia obscuritat, i coincideix, doncs, amb l'actitud de consciència necessària per salvaguardar el moment il·luminador inicial.

Per a l'home revoltat res no escapa a la mort, ni tan sols la seva consciència privilegiada, de la qual li és impossible, tanmateix, arribar al fons. I per tant aquest esperit, com a manifestació de la impotència, acaba també col·locat sota el mur de l'absurd, sota el pes del món, amb el qual es confon. I citant el mateix Camus, Luppé escriu: «"Il n'y a pas demain", cette vérité englobe toutes choses; la vérité est une vérité qui meurt».¹⁰⁸

Com a conseqüència de tot això, les diverses experiències humanes són equivalents des del punt de vista de la revolta: l'absurd, constituït en principi absolut, ha destruït la jerarquia dels valors. Per tant, quins actes ha d'escollir l'home entre tots els que li són oferts? Per a Camus, es tracta de restar lúcid en el cor mateix de la dispersió. I encara més: la lucidesa real no exigeix el refús de la dispersió?

Altrament, l'instant il·luminador de la consciència implica

108. *Ibidem*, p. 21.

la necessitat de bandejar l'antiga jerarquia de valors, fonamentada sobre la part mecànica i cega de la nostra naturalesa. Però, a la vegada, és prou intens per orientar una recerca: escollir contínuament serà la seva exigència. Per consegüent, no tots els actes seran, a la fi, equivalents. I així, en nom d'aquest instant il·luminador de la consciència, caldrà construir una nova jerarquia de valors damunt les ruïnes de l'antiga; una jerarquia basada, només, en l'acreixement d'aquesta consciència. És bo, doncs, allò que l'afavoreix, i dolent, allò que l'obstaculitza.

En aquest sistema de pensament, Camus entén l'obra artística com un mitjà per mantenir i aprofundir la veritat percebuda; és a dir, per reforçar el moment il·luminador de la consciència. L'art és un acte mitjançant el qual la consciència s'introdueix, de bell nou, en el cor de la seva experiència per tal d'irradiar-ne a través d'imatges.¹⁰⁹ No és, doncs, l'eina d'un descobriment, sinó d'una aturada i, en últim terme, d'una provocació. I cal esperar-ne que sàpiga aturar-se a imitar, a reproduir la realitat tot subratllant un gest, un sentiment, un automatisme. I així potser en naixerà la fatiga de la vida quotidiana, que esdevindrà disgust. I el disgust, l'angúnia inaugural del moviment de la consciència...¹¹⁰

Fonamentalment, l'art té un sentit didàctic,¹¹¹ que es manifesta, en l'àmbit literari, de dues maneres diferents, segons Camus: «discretament», amb un elaborat treball de sobreentesos, en la narrativa; «directament», posant en primer terme una realitat clara i subratllada, en el teatre.

D'altra banda, el mite és, alhora, la substància i el recurs superior de què disposa la literatura per concretar la seva missió. Però l'escriptura mítica, tal com ha remarcat Fernande

109. Raymond GAY-CROSIER, «*Caligula* ou le paradoxe du comédien absurde». Jacqueline LÉVI-VALENSI, *Albert Camus et le théâtre*. París: Imec, éditions, 1992, p. 20.

110. R. de LUPPÉ, *Albert Camus*, p. 36-37.

111. Fernande BARTFELD, «Le théâtre de Camus, lieu d'une écriture contraire». J. LÉVI-VALENSI, *Camus...*, p. 178.

Bartfeld, és determinada pel complex mosaic de tensions que s'hi crea entre l'evidència i el misteri.¹¹²

Camus, en la seva literatura dramàtica, a diferència de l'opció que fa en la narrativa, trenca aquest equilibri, tens i delicat, i aposta clarament per l'evidència. La seva passió per la lucidesa el porta a privilegiar la transmissió nítida, des de l'escenari, d'una reflexió metafísica i moral que ha negligit «les ressorts habituels du spectacle théâtral: camper les individus aux prises avec des passions humaines, les tactiques et les intrigues du jeu social».¹¹³ Es tracta, doncs, d'un teatre de contorns precisos i escairats, necessàriament tràgic, que aspira a ser el mirall límpid —i perfectament clàssic, en el sentit que P. Szondi atorga a l'adjectiu— de l'absurd.

Ball robat: coincidències conceptuals

Considerant el pensament de l'Oliver de *Ball robat* en relació a les posicions de Txèkhov¹¹⁴ o de Camus,¹¹⁵ observem, de primer, que la més gran coincidència dels tres autors es produeix a l'entorn de la idea de temps. Aquest és, com ja hem assenyalat, l'element més important en l'estructuració i el sentit de l'obra d'Anton Txèkhov, i també el trobem en el nucli del pensament d'Albert Camus i de la peça que ens ocupa de Joan Oliver. L'autor de *Ball robat* participa de la consciència agònica del temps que manifesta l'escriptor rus.¹¹⁶ L'un i l'altre tracten de buscar un recer —des d'una perspectiva col·lectiva i un accent, en aparença, més optimis-

112. *Ibidem*, p. 180.

113. André ABBOU, «Le théâtre de la démesure». J. LÉVI-VALENSI, *Albert Camus...*, p. 172.

114. Citem les peces thekhovianes per les traduccions d'Oliver aplegades a *Teatre de Txèkhov*. Barcelona: Aymà, 1982 (Quaderns de l'ADB, 32).

115. Per a l'anàlisi comparativa amb *Ball robat*, usem Albert CAMUS. *Théâtre, récits, nouvelles*. París: Gallimard, 1985 (Bibliothèque de la Pléiade, 161).

116. *La gavina*, III, p. 101/*Ball robat*, TO, I, p. 563

ta, Txèkhov— que faci més suportable el camí cap a l'extinció de cadascú. Però també ambdós hauran de reconèixer la veritat última, indefugible: la consciència del dolor i la por a la mort.¹¹⁷

Per altra part, Camus, a través de les pàgines de *Le mythe de Sisyphe*, recupera l'antiga idea estoica que el temps és el riu que ens mena, implacable, cap a la fi segura, la mort, amb la qual s'imposa definitivament l'absurd, i el repòs del no-res.¹¹⁸

A partir d'aquesta coincidència central, els tres autors dibuixaran un panorama de semblances en la interpretació de l'existència, que podem sintetitzar en tres punts temàtics: el desig decebut de felicitat, el dolor que aquesta decepció ens causa —subratllat per la impossibilitat d'estimar i de ser estimats, incessantment i plenament— i la consciència irreductible de solitud —reforçada per la definitiva veritat de la mort.

D'aquestes tres realitats angoixants —percebudes des d'un existencialisme bàsic— provenen altres vessants de la coincidència, més o menys àmplia, de Txèkhov, Camus i Oliver: la interrogació per la pròpia identitat; el sentit de l'existència, l'egoisme necessari; el record, enganyós, de la felicitat, que ens ajuda a suportar una vida sovint inútil; la impossibilitat de la comprensió matrimonial i l'avorriment que se'n deriva...

Si resseguim les pàgines de *Ball robat* i les confrontem amb les de les últimes peces de Txèkhov que hem esmentat, en la versió de l'autor, i amb el teatre de Camus, hi observem unes semblances que resulten prou significatives.¹¹⁹

117. *Les tres...*, II, p. 139/*Ball robat*, TO, I, p. 567

118. *Caligula*, acte IV, escena XIV, p. 107-108. *Caligula* va ser estrenada al Théâtre Hébertot el 1945, amb una posada en escena de Paul Oetly, escenografia de Louis Miquel i figurins de Marie Viton. Gérard Philipe n'era el protagonista.

119. Com a exemple del que diem, vegeu les reflexions sobre la solitud de l'home d'Oriol, en *Ball robat*, TO, III, p. 624; de Nina, en *La gavina*, I, p. 78, i de Caligula, en *Caligula*, II, XIV, p. 59.

Amb *Ball-robot*, Oliver se situa a l'entreforc de dues dramaturgies reveladores de la crisi del drama modern com a reflex d'una crisi existencial que empeny l'home a la incomunicació i, doncs, a la solitud; una solitud, d'altra banda, de la qual l'individu té, gairebé sempre, una consciència plena... Però les dramaturgies de Txèkhov i Camus apunten respostes de sentit contrari a la crisi humana i teatral, encara que ambdues confluïxin en una visió de l'home com a realitat insatisfactòria —i només insatisfactòria— que és percebuda com a tal per ell mateix.

Des de l'òptica de les solucions teatrals, la principal aportació que Oliver fa amb *Ball robot* rau a haver aconseguit infondre, convincentment, un esperit existencial en una forma característica de la comèdia burgesa; és a dir, a haver obviat unes fórmules dramàtiques de sentit contradictori i haver fet seu un mosaic de conceptes per articular un pensament propi sobre una estructura teatral que, personalment, considerés segura i aproblemàtica.

Constitutivament, l'obra d'Oliver s'adequa a diversos elements definitoris d'aquest tipus de teatre de *boulevard* que és la comèdia burgesa. I així, veiem com, en *Ball robot*, el motiu amorós es constitueix en centre de l'atenció dramàtica, des d'una perspectiva d'intimitat. Els personatges no hi són enfocats, essencialment, segons la seva activitat social, sinó que hi són analitzats a través d'una experiència amorosa en la qual, tanmateix, ha penetrat una reflexió que la sobrepassa i, alhora, l'aprofundeix.

Aquests personatges, també, hi assumeixen un conflicte que els mobilitza totalment —no pas com els txekhovians. I a més, actuen en un camp dramàtic delimitat per l'arquetípic sistema de duplicacions i oposicions, que esdevé aquí el suport bàsic de l'entrellat argumental.

Per altra part, el desenvolupament de la trama permet a l'autor passar d'unes anècdotes particulars a una reflexió de validesa general mitjançant un discurs-comentari que objectiva el missatge. En aquest context, els mots de l'autor són l'indicador més clar i el resum significatiu de la intervenció del drama-

turg, la qual cosa explica un cert didacticisme que, de vegades, troba en la frase lapidària un instrument brillant.

Ball robot, com la majoria de les comèdies dramàtiques, ens presenta unes conductes guiades pel desig insatisfet. Per tal de concretar-lo teatralment, l'autor recorre a un llenguatge que mostra una gran confiança en la paraula. Tal com indica Corvin, Oliver creu que la paraula pot expressar racionalment els secrets de l'esperit humà. Almenys, en una gran mesura. És indubtable que el diàleg i els silencis de Txèkhov pertanyen a una altra tradició...

També Oliver recorre, de vegades, a l'explicació dels ressorts anímics de les figures dramàtiques a través d'una certa redundància expositiva, que és concebuda com a eina al servei de l'eficàcia en la transmissió i la confirmació de sentit a l'espectador. Perquè l'autor sabia, d'una manera o altra, que el públic al qual adreçava la peça anava al teatre més a reconèixer i a reconèixer-se que no pas, estrictament, a conèixer. Ara bé, Oliver sap introduir en un missatge bàsicament previsible —és a dir, escollit entre els que el públic podia, raonablement, esperar— no l'element imprevist, sinó la novetat veritable —la reflexió existencial— que transforma la significació general de *Ball robot*.

L'autor hi usa l'espai i els objectes no com a entitats dramàtiques sinó com a realitats funcionals, encara que es permet la llibertat —limitada, cal dir-ho—, pel que fa al temps, d'encaixar els actes segon i tercer a través de la conversa telefònica de Cugat i Núria. I d'altra banda, és evident que Oliver busca amb *Ball robot* el difícil equilibri entre agradar i incitar a la reflexió, mitjançant una solució que sigui, al mateix temps, l'expressió d'un món veritablement personal, intransferible.

El resultat és una *pièce bien faite* construïda amb un procediment de ponderada racionalitat, de progressivitat —un conflicte lineal que porta els personatges cap a una fi discretament inevitable, amb una mecànica relativament pròxima a la de la tragèdia— i d'una claredat en el dibuix psicològic de les figures dramàtiques que Oliver ha sabut combinar amb el matís i la consegüent complexitat. *Ball robot* culmina, així, en un clímax

resolutori en què l'autor aspira a fer confluïr l'atenció màxima de l'espectador i la síntesi significativa de la peça: el *raisonneur* Cugat, encarnació teatral d'Oliver, hi introduirà el raonament definitiu de l'obra, en què es confondran el pes de l'estructura expressiva escollida —la tradició de la comèdia burgesa i la *pièce bien faite*— i l'opció ideològica personal.

L'ORIGINALITAT DE JOAN OLIVER A *BALL ROBAT*

Ball robat, que potser l'autor no hauria arribat a escriure sense el clima favorable a l'experiència que van crear les representacions de l'ADB, és al nostre entendre la realització màxima del teatre oliverià. I ho és per l'equilibri gairebé perfecte entre la forma lleugera i arquetípica de la *pièce bien faite*, tractada amb fluïdesa i amb elegància, i un contingut en què el pessimisme vital de l'autor es manifesta a través de l'assumpció d'aspectes del pensament de Txèkhov i de Camus. Per tant, es tracta d'una obra de síntesi que resol harmònicament i amb un to de drama íntim la tensió creativa que indubtablement s'estableix entre una expressió i una temàtica tan allunyades i, fins i tot, enfrontades. Tanmateix, l'humor, molt atenuat, més aviat amarg, no ha desaparegut del tot...

La força comunicativa de la peça prové d'aquest fet, que en ell mateix ja revela l'ambició del propòsit de l'autor i que, a més, es concreta en un resultat d'una gran maduresa. Amb *Ball robat* Oliver se situa, en el fons, en el mateix camí que amb *Allò que tal vegada s'esdevingué*: com hem vist, en aquesta comèdia aconseguia acordar humor i pensament existencial en una solució en la qual l'enginy irònic no sols no era obstacle per a la profunditat de la reflexió sinó que la potenciava tot donant-li una forma de diàleg que es fa suggestiu, precisament, per la seva colloquialitat displicent.

Però, en el cas de *Ball robat*, Oliver va més enllà, i concilia, amb un resultat superior, uns elements formals i temàtics contraposats. La continència que la interpretació que Oliver fa de la

forma escollida imposa a la temàtica elimina una possible derivació cap a una expressivitat melodramàtica amb pretensions tràgiques. I d'altra banda, aquesta forma es mostra dúctil en mans del dramaturg per emmotllar-se perfectament a l'exposició teatral del seu desig de pacte, des d'un adolorit escepticisme, amb una realitat fonamentalment adversa, però insubstituïble.

Per altra part, com també feia en *Allò que tal vegada s'esdevingué*, l'autor sap anar perfectament de la profunditat essencial de l'home a la seva concreció històrica en tres matrimonis de la burgesia liberal barcelonina dels anys cinquanta. Però ara el fonament existencial és encara més dens, més articulat, amb una reflexió més travada, i la realitat social en què es projecta perfilada amb una riquesa de matisos que en aquella comèdia dels anys trenta no podia tenir perquè l'autor hi recorria als arquetips. Així doncs, la magnífica discreció de l'ajustament entre essencialitat i historicitat atorguen a *Ball robat* un valor molt sòlid que té la virtut de poder esdevenir perfectament actual. Malgrat el que insinuïn les aparences i una lectura massa ràpida.

LLENGUA I SOCIETAT: *PIGMALIÓ* (ADAPTACIÓ LLIURE DE L'OBRA DE GEORGE BERNARD SHAW)¹²⁰

La clau ideològica de *Pigmalió* es troba en la percepció que té el professor Jordana de la funció del llenguatge. L'home no

120. L'original de la versió catalana de J. Oliver de *Pygmalion* (edició de 1913), una prestigiosa comèdia en cinc actes de l'autor irlandès, no figura a l'arxiu de l'autor. La primera edició de l'obra va aparèixer el 1957 —vegeu Joan OLIVER, *Pigmalió*. Adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw. Barcelona: Editorial Nereida, 1957. Aquesta edició conté el pròleg «Quatre paraules», del mateix Joan Oliver, que ha estat considerat essencial per establir la visió que l'autor tenia de la tradició dramàtica catalana i que les edicions posteriors també han reproduït. En el nostre estudi, hem recorregut a aquesta edició, a la qual van referides les citacions textuais.

L'obra, revisada per Oliver, va ser reeditada el 1986: JOAN OLIVER, *Pigmalió*. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw. Pròleg de Francesc Vallverdú.

s'està de reconèixer que es guanya esplèndidament la vida amb la fonètica perquè socialment dominen els nous rics —p. 25— i, com a tals, intenten de dissimular el seu origen amb l'adopció d'un dialecte social que creuen adequat a la seva nova condició. Jordana mira aquests individus amb ironia, però no els blasma, perquè, a part de permetre-li de viure sense estretors, hi està fonamentalment d'acord: el professor creu, com els nous rics, que el llenguatge omple la rasa que separa dues classes socials. I Roseta serà l'instrument demostratiu de la seva fe:

JORDANA: [...] [A la senyora Jordana] No saps el que significa tenir entre mans una criatura humana i transformar-la en una altra criatura, absolutament distinta, només pel fet d'infondre-li una nova forma d'expressió. Sento com si anés omplint l'abisme que s'obre entre una i altra classe social, entre una ànima i un altra... (III, p. 70)

Però l'idealisme de Jordana, com veiem, no s'acaba en la seva visió del llenguatge sinó que es projecta en la convicció que és possible el pas individual d'un estament a l'altre a través de la possessió del dialecte social pertinent. L'adopció d'un llenguatge definitori d'una nova situació permet la il·lusió de creure en aquest accés; crea un àmbit en què ficció i realitat poden arribar a ser, conceptualment, una mateixa cosa i pot aconseguir, potser, que el subjecte implicat perdi la consciència de dualitat. Però llavors s'obre una nova perspectiva, insalvable: les expectatives generades en l'individu són superiors a la realitat objectiva possible. Roseta ho comprendrà ben aviat:

ROSETA: Abans venia flors, però no tenia necessitat de vendre'm jo mateixa. Ara que vostè m'ha convertit en una gran dama, potser em veuré obligada a fer-ho. Tant de bo m'hagués deixat allà on era! (IV, p. 80)

Barcelona: Edicions 62, 1986 (El Galliner, 95) [Edicions 62 n'ha fet diverses edicions]. *Pigmalió*, revisada, figura també a J. OLIVER, *Versions...*, p. 753-835.

Sobre les raons que ens han induït a estudiar aquí aquesta versió de J. Oliver, vegeu el capítol «Sobre les traduccions dramàtiques de Joan Oliver».

Jordana s'ha preocupat que Roseta respongués de ple a un model social elevat, però, en el seu idealisme, no ha tingut cura de respectar una llei material insalvable: proporcionar uns mitjans de vida adequats per sustentar el model de referència. També ho podem dir d'una manera més gràfica, tal com fa la senyora Jordana referint-se a Roseta: la noia tindrà «l'educació i les necessitats d'una senyora, sense la renda indispensable per a satisfer-les» (III, p. 72)¹²¹

Si a la filla li manquen els mitjans de vida adequats, l'atzar n'ha donat al pare més que no li'n calen. La fortuna que li ha sobrevingut ha tret Quim Fernandes del seu món i l'ha introduït amb l'objectivitat incontestable del diner en un altre d'aparentment superior, però que per a ell representa la dissort d'una millora no desitjada. Perquè, al capdavall, el drapaire no creu que l'accés a la burgesia sigui una millora, ja que comporta unes obligacions estrictes —i totes a profit dels altres. Per tant, Quim Fernandes té molt clar el que ha aconseguit el filantrop que li ha llegat la seva fortuna: «—Poca cosa! Arruïnar la meua vida, destruir la meua felicitat. Entregar-me lligat de peus i mans, a la moral burgesa» (V, p. 86)

Ara bé, ell és un home gens inclinat a l'idealisme del professor Jordana i de la seva filla; Quim Fernandes és un individu amb un sentit molt precís, exquisidament materialista, de la realitat. Per consegüent, coneix sense gaires dubtes el significat de la seva nova situació:

JORDANA: [...] hem de portar-nos delicadament, versallescament a honor i glòria d'aquesta llefardosa [per Roseta] que vam recollir a la cuneta. [...]

FERNANDES: Home, potser que afluixi, Jordana! Això de la cuneta és una mica fort. Pensi que ara sóc un burgès com vostè. (V, p. 91)

Els diners, doncs —i res més que els diners—, l'han convertit en un burgès. I la senyora Jordana, amb un sentit de la

121. La qüestió ja va ser plantejada per Xavier FÀBREGAS, «Crònica de les estrenes. L'homenatge a Pompeu Fabra: *Pigmalió*». *Serra d'Or*, núm. 114 (març de 1969), p. 66-67.

realitat tan afinat com el del drapaire, no té inconvenient a anar de bracet amb Quim-Fernandes cap al casament d'aquest, una de les desagradables obligacions que el seu nou estat comporta...

En *Pigmalió*, doncs, el drapaire d'ahir s'ha convertit en el milionari d'avui: la vida i les seves ironies —o sarcasmes— així ho han volgut. Sense que ell ho desitgés, s'ha trobat situat en una classe social que no té pas per superior. Però a la qual els mitjans de vida, els diners, li fan pertànyer objectivament, de ple dret. Per contra, en *Primera representació* l'esforç personal du Regina, i subsidiàriament Clavellet i Rosaura, a les portes del nou estat. Quim Fernandes ja disposa dels recursos que avalen la seva posició i aquells aventurers són en camí de disposar-ne. L'atzar, en un cas, i l'interès, en l'altre, han convertit o estan a punt de transformar uns éssers marginals en arquetipus burgesos.

En canvi, Roseta, que ha aspirat a ser-ho més purament que ningú —per l'atractiu del llenguatge—, té un futur totalment confús perquè va oblidar —i quan va adonar-se'n ja era massa tard— el suport material de la il·lusió: A Roseta, li ha mancat la distància mínima que un paper exigeix abans de fondre-s'hi per sempre. No ha tingut l'astúcia d'una Regina o d'un Clavellet —o la de la mateixa Rosaura, malgrat tot. Ni la següra displicència del seu pare. Ha assumit la ficció amb una pura completa perquè la veia com la realització progressiva d'un procés formatiu massa deslligat de la base econòmica que el sostenia. La plena consciència del seu error tanca aquesta «comèdia de formació»: Roseta és plenament adulta perquè coneix els perills de l'idealisme.

Aquesta posició adversa a l'idealisme és recollida per Oliver perquè li permet depassar els límits significatius de *Primera representació*: subratllant les insuficiències idealistes remarca, d'una banda, la necessitat d'una anàlisi acurada de les condicions econòmiques que fan possible o impossible una realitat determinada, i de l'altra, i com a conseqüència del que acabem de dir, suggereix una transformació social de les condicions esmentades per tal que la problemàtica millora indivi-

dual esdevingui un guany col·lectiu relativament segur. Per tant, amb la integració en l'obra pròpia de la peça de Shaw, Oliver fa un pas ideològic que el du més enllà de l'espai definit per *Primera representació*. En aquest text, ocupa un lloc central en l'atenció de l'autor l'esforç individual per crear una realitat nova i il·lusòria que substitueixi la realitat primera, sense que aquella quedi contrastada, però, amb el context de l'individu —o del petit grup— que aspira a l'ascensió social.

LLENGUATGE, FICCIÓ I REALITAT: MÉS ENLLÀ DE *PRIMERA REPRESENTACIÓ*

Pigmalió és la versió més personal de peces d'altri feta per Oliver. Perquè aquest no es limita a adaptar a una determinada realitat catalana del moment l'obra de G. B. Shaw sinó que la incorpora a la producció pròpia. I ho fa a través de la projecció sobre la peça del seu pensament i de la consegüent creació de vincles entre alguna de les obres originals i la versió de Shaw.

En definitiva, *Pigmalió* és una prolongació de la reflexió oliveriana de *Primera representació*. En primer lloc, hi ha una continuïtat temporal entre aquest text —escrit entre 1953 i 1954— i la versió de Shaw —redactada entre 1955 i 1956— i, a més, una altra d'ideològica, articulada a l'entorn del llenguatge i de la dialèctica entre la realitat i la ficció que se'n deriva.

Ja hem vist com en *Primera representació* l'ús de la llengua esdevenia essencial per definir la realitat personal i de grup de cada personatge. Era evident que personatges marginals com Regina, Clavellet, Rosaura i, sobretot, Cadell usaven un dialecte social tan allunyat del que empraven Joan o Francesc com eren distants les classes socials de pertinença respectiva. Per tant, el llenguatge era un element caracteritzador indubtable. En conseqüència, la vulneració d'aquesta realitat lingüística comportava l'accés a un altre estament social: Regina, Clavellet i Rosaura fingeixen conformar una família burgesa perquè n'adopten el llenguatge —com a modelador d'una ideologia ar-

quetípica— en el marc físic adequat —la torreta de Sant Ger-vasi. En canvi, Cadell en queda exclòs, bàsicament, perquè resta fidel al seu dialecte revelador.

Semblantment, Roseta —que en els actes primer i segon i, en part, en el tercer usa un dialecte social baix (el xava) que, com a tal, incorpora un ampli ventall d'incorreccions— accedirà a l'aparença d'una classe social superior mitjançant l'adquisició d'una llengua definidora. I encara més, segons Jordana: és precisament el llenguatge corromput allò que manté un individu en la misèria, i no pas la mateixa misèria, amb les corresponents seqüeles culturals, o la incapacitat personal, o la injustícia col·lectiva. Per a l'idealisme del professor Jordana la qüestió és clara:

JORDANA, a FONTANELLA: [...] Usa [Roseta] un llenguatge canallesc i una fonètica nauseabunda que la mantindran en la més negra misèria durant tota la seva vida. Doncs bé: en sis mesos em veig amb cor de fer-la passar per una gran senyora en una recepció aristocràtica [...] (I, p. 26)

D'una manera o altra, si la noia pot «passar per una gran senyora» és que «és» una gran senyora, amb una figura social que l'avalua perfectament. Així doncs, Jordana opta també per l'engany en tant que aquest és simulació i, a través del llenguatge, s'aproxima a la veritat. I sovint s'hi confon...

El professor Jordana no fa res d'essencialment diferent al que feien els aventurers de *Primera representació*. I tots es troben implicats en una mateixa labor dissolvent ja que, en definitiva, pretenen demostrar que entre la realitat i la ficció, entre la veritat i la mentida no hi ha una frontera precisa. Això, si és que n'hi ha cap...

La confiança de Jordana en el llenguatge és completa, radical. Fins al punt d'oblidar que a la il·lusió de la nova realitat a crear li cal un embolcall important, que són les bones maneres. Allò que li reclama la senyora Mercè, la majordoma —«no donar certs mals exemples a la seva deixeblla, si volem fer-ne una senyora de debò»— és el mateix que Regina, Clavellet i Rosaura s'afanyaven per tenir present a l'hora de fingir davant Joan o

Francesc... Però les bones maneres resulten, certament, una realitat ambigua, perquè poden ser un escenari sobre el qual basar tota la ficció del llenguatge, o bé un recurs de comunicació que respongui, amb un grau de fidelitat acceptable, a un caràcter i a unes disposicions personals que s'hi corresponguin.

Un exemple d'això darrer és el cas del coronel Fontanella, les bones maneres del qual no deriven d'una opció que trenca amb la realitat anterior del personatge —com serà el cas de Roseta—, sinó que s'integren constitutivament en la identitat bàsica del personatge. És clar que, d'altra banda, aquest home potser no hauria adquirit la correcció i la delicadesa que el caracteritzen sense unes circumstàncies socials —familiars o de classe. O almenys, li hauria estat molt més difícil —impossible?

L'esforç combinat del professor Jordana i de Roseta —la voluntat, doncs— dona un primer fruit: en la primera visita de la noia al saló de la senyora Jordana, Roseta es condueix amb una escrupolosa correcció i s'expressa en una llengua perfectament correcta segons el model social dominant. Però li manca encara una interiorització del nou personatge que encarna; una interiorització que li permetrà de superar l'excessiva rigidesa comunicativa —pròpia de la persona que no se sent del tot segura de la realitat a què acaba d'accedir— i d'entrar en l'esperit que ha de conformar la seva nova identitat. Unes paraules de Jordana sintetitzen molt bé l'objectiu pel qual ha de lluitar, ara, la noia:

JORDANA: [...] He aconseguit reformar el seu vocabulari i donar-li una pronunciació perfecta, però no n'hi ha prou amb això. És important com pronuncia, però també ho és allò que pronuncia [...] (II, p. 59)

A Roseta, doncs, li falta contingut de la nova situació. Però això també pot ser après amb un altre esforç de la voluntat. Perquè la florista revela, al saló de la senyora Jordana, que té, de moment, una personalitat doble que es manifesta en els dos dialectes socials que usa: el nou, burgès i culte, quan exerceix un control conscient sobre ella mateixa, i l'antic, marginal,

quan els mecanismes de vigilància s'afebleixen. Si la noia accepta convertir-se en una veritable senyoreta burgesa, ha de construir plenament el seu nou personatge. I per tant, dissoldre la seva vella personalitat en la nova, fins al punt de no percebre'n la ficció, sobre la qual se sustenta.

Roseta ha d'aconseguir una nova personalitat tan unívoca com la primera, però representativa de la seva integració en un altre grup social: la burgesia culta. És la mateixa necessitat que Regina feia evident a Rosaura, en *Primera representació*: calia que la companya de Clavellet esdevingués, realment, una mare burgesa i que, per tant, perdés la consciència de personatge. O la mateixa urgència que manifestava la Joana de *Gairebé un acte...* d'esdevenir, de debò, la muller burgesa, rutinàriament feliç de Joan.

La diferència entre la Roseta de *Pigmalió* i personatges com els aventurers de *Primera representació* rau en el fet que ella no domina els ressorts últims de la seva opció. La noia va decidir de posar-se en mans de Jordana per tal de fer realitat el seu desig de parlar correctament —que és parlar com ho faria una noia d'una classe social superior. Però a partir d'aquest moment es converteix, d'una banda, en instrument d'una juguesca del professor de fonètica —que, casualment, coincideix amb el seu desig— i de l'altra, en una nouvinguda aviat fascinada, com els bàrbars, per la realitat, tot just entrevista, a què vol accedir. La noia està indefensa davant la delicadesa de Fontanella —la tracta de «senyoreta». Com també ho està davant del cinisme objectiu de Jordana —encara que sigui un cinisme dissimulat amb l'afirmació d'una veritat potser indiscutable:

CLARA: [...] Si les persones fossin franques i diguessin allò que realment pensen!

JORDANA: Que Déu no ho permeti!

CLARA: Per què, senyor Jordana?

JORDANA: Allò que pensen que han de pensar ja és prou dolent; però allò que realment pensen és detestable. [...] (III, p. 62)

Des d'un altre punt de vista, Roseta Fernandes és la protagonista d'una peça que pot ser interpretada com a «comèdia de formació», paral·lela a la «novella de formació», de tradició àmplia i reconeguda. La noia esdevé una substància humana ben malleable en poder d'un professor de fonètica entestat esportivament —i fredament— a guanyar una juguesca amb la forma i la vida que vol infondre a la matèria bruta que té entre mans.

Però aquesta Roseta en procés de formació té una contrafigura dramàtica: Quim Fernandes, el pare. El drapaire és l'individu perfectament encaixat en el seu medi, sense cap aspiració a abandonar el clima moral i social que constitueix el seu entorn. El seu objectiu és, senzillament, viure més bé, però sense que aquesta aspiració immediata vagi acompanyada d'un anhel, per vague que sigui, de superació personal.

Quim Fernandes és un home del tot format, tranquil·lament orgullós d'ell mateix i del que representa. Per a ell, la burgesia no representa un mirall, ja que no li reconeix cap superioritat. Tampoc lingüística, perquè el drapaire sap usar una llengua en què els registres culte i popular-marginal es combinen amb contundència i eficàcia. En definitiva, el drapaire és conscient que sap parlar amb l'eloqüència que li cal per defensar els seus interessos. És a dir, ha estat capaç de forjar-se una llengua que no percep com a inferior a la d'una burgesia culta, amb la qual cosa aquest estament queda desposseït de l'atractiu lingüístic, a què tan sensible s'ha revelat la filla. Quim Fernandes domina els ressorts del seu món i, alhora, s'hi sotmet per actuar amb el determinisme amb què cal esperar que ho faci —segons uns certs models naturalistes, aquí enfocats amb ironia— un individu de la seva condició.

I així veiem que traurà diners, mitjançant un educat xan-tatge, de l'ambigüitat de la nova situació de la filla. Amb les dosis adequades de cinisme i de veritat paradoxal —i fins i tot, de reformisme ètic— que la seva situació reclama, el drapaire elabora un discurs perfectament eficaç en l'assoliment del seu objectiu...

Oliver, per fer seva, d'una manera evident, *Pigmalió*, recorre a una apropiació significativa de la comèdia. I així, observem que en trasllada l'acció de començaments de segle i a Londres als anys cinquanta i a Barcelona. Per consegüent, doncs, hi ha una voluntat decidida d'aproximar l'obra a la realitat històrica concreta dels espectadors a què va destinada la seva versió. En aquest sentit, també la comèdia de Shaw li és útil per superar *Primera representació* en l'orientació que es proposa: l'acció dels actes primer i segon de la seva peça original resta situada els anys 1912 i 1913; és a dir, ha quedat desplaçada cap al passat respecte a *Gairebé un acte...*, que li serveix de base, i encara més pel que fa a la realitat del públic que podia assistir a la seva estrena els anys cinquanta. En canvi, la reflexió sobre el teatre de l'entreacte de *Primera representació* transcorre en el present de l'estrena. Sembla, doncs, que l'autor projecta el seu pensament cap al passat a l'hora de plantejar problemes sociològics que afecten, d'una manera immediata, la naturalesa de la classe a la qual adreça la seva obra, mentre que en la meditació sobre la transcendència social d'un art no defuig el present.

En *Pigmalió*, Oliver no és tan prudent, i sobre l'escenari intenta mostrar una realitat de present continuat i que afecta indefugiblement l'espectador hipotètic de la comèdia. A més, reforça aquesta aposta pel present ambientant el primer acte de la versió a l'atri del Palau de la Música, un indret del tot emblemàtic per a la burgesia catalana culta. D'altra banda, el present de la dècada dels cinquanta —posem per cas de 1957, any de l'estrena de *Pigmalió*— havia de tenir un punt de referència inevitable en el conjunt social català i espanyol: el franquisme. I la versió oliveriana de la comèdia de Shaw el remarca amb tres elements reveladors: l'esment de les dificultats per parlar en públic; la presència d'una burgesia de nous-rics —que el públic de l'estrena havia de vincular als negocis grassos i tèrbols de la postguerra, al món dels estraperlistes—¹²² i l'elaboració d'un dialecte literari popular-marginal.

122. Oliver farà una referència directa als estraperlistes en una rèplica de l'acte II, p. 55: «Jordana: [...] Aquestes coses només les fan la gent ordinària, els pervinguts i els estraperlistes.»

Respecte al primer d'aquests elements, veiem com es manifesta a l'acte primer, quan el coronel Fontanella declara a un suposat policia —Jordana— que Roseta, la florista, no s'ha excedit en res en intentar vendre flors a la sortida d'un concert al Palau de la Música. La reacció del públic que els envolta és significativa:

Petit aldarull. Tothom coincideix en un moviment d'antipatia envers el qui creuen que és policia.

DIVERSES VEUS: Té tota la raó [Fontanella]! Sempre es fiquen [els policies] on no els demanen!... Es deu pensar que així fa mèrits... S'hauran de sospesar les paraules!... O sortir al carrer amb morrió...¹²³ (I, p. 21)

Per altra part, les paraules del professor Jordana són clares en parlar del nou-ric:

JORDANA: [...] Vivim una època d'esnobisme. El nou ric impera i paga. Els antics drapaires ara són milionaris. Vesteixen bé i viatgen amb grans automòbils,¹²⁴ però, generalment, així que obren la boca ensenyen el llautó, es delaten. Per a aquestes persones, les meves classes de fonètica són indispensables. (I, p. 25-26)

I quant al tercer element, veiem com Olíver, continuant l'esforç de construcció d'una llengua, aplicat als casos de Regina, Clavellet, Rosaura i, sobretot, de Cadell, en *Primera representació*, elabora un dialecte literari que pretén, mitjançant les figures de Roseta i Quim Fernandes, copsar l'esperit i quinta-essenciar les característiques d'una llengua popular i marginal, suposadament definidora de tot un grup social. En aquest aspecte, la seva aportació és d'un valor indiscutible i orientada sempre a subratllar el colorisme d'una llengua popular intensament expressiva.¹²⁵

123. La cursiva és nostra.

124. Una referència evident als automòbils anomenats «haigas».

125. Oliver concebia la tasca d'adaptació de la comèdia de Shaw com un ajut a la reflexió sobre la realitat lingüística catalana del moment, determina-

Altrament, en el context en què va estrenar-se la seva versió de *Pigmalió*, aquesta tasca lingüística havia de tenir un sentit d'homenatge i afirmació de la llengua catalana, bandejada pel franquisme de la vida pública, com l'any següent, el 1958, el treball paral·lel de Salvador Espriu en *Primera història d'Esther*.

La voluntat d'apropiació de la comèdia de Shaw, però, no es limita als aspectes subratllats fins ara, sinó que es manifesta en tota una actitud de fons que aconsegueix convertir amb èxit —és a dir, amb una gran capacitat de convicció— l'estructura social britànica reflectida al text original de *Pigmalió* en la catalana dels anys en què Oliver situa la seva versió. I així, el reflex de l'alta burgesia i del lumpenproletariat britànics es transformen en una burgesia liberal i una marginalitat arquetípicament catalanes, a través de l'adaptació geogràfica, social i cultural pertinent.¹²⁶

da per un context secular de greus limitacions en l'ús de la llengua pròpia, culminat amb la persecució lingüística del franquisme. I Oliver enfocava la qüestió des de l'òptica intervencionista i redreçadora pròpia d'un deixeble cultural del Noucentisme. Sobre aquest aspecte del treball d'Oliver, és interessant Francesc VALLVERDÚ, pròleg a Joan OLIVER, *Pigmalió*. Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 5-8 (El Galliner, 95). I també, J. COCA, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona*, p. 63-64.

126. En aquest aspecte, és especialment significativa la figura del coronel Fontanella, en la qual Oliver projecta el coronel Pickering original. Per tal d'obviar el caràcter insòlit que tindria un militar català d'alta graduació, integrat a l'exèrcit espanyol i en el període franquista, i que a més, fos un expert dialectòleg de la llengua del país, Oliver canvia el militar colonial italià per un oficial alguerès que ha degut servir en els rengles de l'exèrcit italià. Potser va tenir present el cas d'alguns militars de l'Alguer, entre els quals destaca Rafael Catardi (1892-1974), que va arribar a general de l'exèrcit italià el 1940, sota la dictadura de Mussolini. Posteriorment, es donà a conèixer com a historiador, impulsor de la vida cultural algeresa i poeta en català.

Des d'un altre punt de vista, l'autor converteix les referències culturals del text anglès a Shakespeare, Milton i la Bíblia en les de Ramon Llull, Ausiàs March i la versió ribiana de l'*Odissea*.

PIGMALIÓ: HISTÒRIA D'UN TEXT
I D'UNES REPRESENTACIONS

Com és sabut, Oliver no llegia anglès, i per a la seva versió de l'obra de G. B. Shaw, va emprar, sobretot, la versió espanyola de Ricardo Baeza (Buenos Aires: Librería Hachette, 1944. Segona edició. Biblioteca de Bolsillo, 52), i subsidiàriament, la versió francesa d'Augustin i Henriette Hamon (París: Fernand Aubier/Éditions Montaigne, s. d.).¹²⁷

La versió de R. Baeza —com la d'A. i H. Hamon— no parteix, naturalment, de l'anglesa definitiva.¹²⁸ I per tant, no resulta tan matisada com aquesta darrera, però sí, en canvi, literàriament i dramàticament, més àgil. La dependència de la versió d'Oliver respecte a la castellana de R. Baeza també es manifesta, lògicament, en això, perquè no recull les escenes que prolongaven, en alguns actes, l'acció bàsica. Ara bé, per altra banda, sotmet aquest objectiu a l'expressivitat de la llengua usada, sobretot per la Roseta dels actes primer i segon i, en part, del tercer i també, en una certa mesura, per Quim Fernandes.

Altrament, Oliver introdueix en el seu text alguna escena —com la del venedor de diaris de l'acte I—, unes rèpliques —com les del coronel Fontanella i el professor Jordana en què el primer subratlla la força d'una passió en la maduresa, en l'acte II— o una acotació —com la que remarca l'accent «estrangeritzat» del militar— que són completament originals i que tendeixen a reforçar la plasticitat del diàleg o la integració de l'acció en la realitat catalana dels anys cinquanta.¹²⁹ Sens dubte, el mèrit principal de J. Oliver en la versió de *Pigmalión* és haver substituït la literalitat per una tasca creadora, especialment lingüística, que esdevé profundament històrica.

Per altra part, l'epistolari d'Oliver ens forneix dades interessants sobre l'origen de la versió. La referència més antiga, la

127. Ambdues versions figuren a la biblioteca de l'autor.

128. George B. SHAW. *Pygmalion*, Londres: Penguin Books, 1946.

129. Aquesta intenció es fa evident en la crida del noi dels diaris, que anuncia els títols de la premsa de l'època.

trobem en una carta de Montserrat Julió escrita des de Santiago de Xile el 18 de desembre de 1954, en la qual l'actriu li demana que tradueixi la comèdia de Shaw perquè té la intenció de representar-la.¹³⁰

No sabem quina devia ser la resposta immediata d'Oliver. Però un parell d'anys després, en lletra del 21 de gener de 1957 a J. Ferrater Mora, afirma que ha enllestit una adaptació catalana de *Pygmalion*,¹³¹ que la lectura pública que en va fer va ser un èxit,¹³² i que assagen l'obra per a una temporada curta al Teatre Windsor.¹³³ Per altra part, també farà referències a la possible estrena de la comèdia en diverses cartes a Benguerel.¹³⁴

Finalment, *Pigmalió* va ser estrenada per l'ADB el 26 de maig de 1957 al Teatre de la Faràndula, de Sabadell, amb direcció de la mateixa Montserrat Julió.¹³⁵ Dos dies després, el 28

130. Figura a l'arxiu de l'escriptor.

131. JDC, p. 114. Per tant, és bastant probable que la versió de *Pigmalió* quedés acabada després de la redacció d'*Una dreuera*. Si hem col·locat l'anàlisi de la versió de la comèdia de G. B. Shaw abans de l'estudi d'*Una dreuera*, ha estat per subratllar-ne la relació profunda que hi ha entre *Pigmalió*, *Ball robat* i *Primera representació*, escrites per Oliver en l'ambient creatiu de l'ADB i estrenades per aquesta entitat.

132. Sobre aquesta lectura, vegeu Jordi Coca, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)*. Barcelona: Edicions 62/Institut del Teatre, 1978, p. 56 (Monografies de Teatre, 9).

133. No s'arribaria a realitzar-la.

134. Cartes d'Oliver a Benguerel: 14.3.1957, EBO, III, p. 677; 31.3.1957, EBO, III, p. 687; 16.4.1957, EBO, III, p. 691.

Altrament, sembla que *Pigmalió* va ser preparat amb molta cura, perquè l'ADB hi havia posat moltes esperances. Segons J. Coca, Montserrat Julió «es va sotmetre a una disciplina d'assaigs duríssima. Els vespres, acompanyada per Antoni Bachs, anava a passejar pel Poble Sec per tal de copsar la parla d'aquella barriada». Vegeu J. Coca, *L'Agrupació...*, p. 58-59. Tanmateix, l'actriu ens ha negat aquest fet en una conversa recent (28.4.1997).

135. El repartiment era el següent: *Roseta Fernandes, florista de carrer*, Montserrat Julió; *Martí Jordana, professor de fonètica*, Frederic Roda; *coronel Fontanella, militar retirat*, R. Martínez-Callén; *Senyora Jordana, mare de Martí*, Josefina Tàpies; *Quim Hernandez, pare de Roseta, drapaire*, Miquel Gimeno; *Senyora Mercè, majordoma de Martí*, Carme Pallarès; *Senyora Fortuny*, Maria Carme Serra; *Clara, filla de la Sra. Fortuny*, Maria Assumpció Fors; *Tom, fill de la senyora Fortuny*, Àngel Gràcia; *El desconegut*, Jordi Sarsane-

de juny de 1957, va tenir lloc una segona representació, a Barcelona, al Palau de la Música.¹³⁶

Uns anys més tard de l'estrena per l'ADB, M. Julió escriu, des de Madrid, a Oliver, el 13 de desembre de 1962,¹³⁷ i li comunica que potser entrarà a la companyia d'Enrique Diosdado, la qual ha d'instal·lar-se al Teatre Romea, de Barcelona, a partir del 20 de gener de 1963. Diu que si, finalment, accepta d'integrar-se a la companyia madrilenya i ve a Barcelona, llavors serà el moment de plantejar-se la reestrena de *Pigmalió* i preparar-la per al començament de la temporada 1963-64, potser dirigida per Adolfo Marsillach.

En altres cartes posteriors, M. Julió fa referències, continuades i àmplies, a aquest projecte. Però n'hi ha una de decisiva, datada el 10 de gener de 1963:¹³⁸ l'actriu s'hi queixa de l'actitud de Benguerel, que, segons ella, s'ha fet enrere del compromís d'ajudar-la. Assegura que no en té l'obligació, naturalment, però també remarca que li hauria pogut estalviar el tràngol de fer-la quedar malament amb la gent amb qui havia parlat del

das; *El badoc sarcàstic*, Josep Navarra; *El plaga*, J. Antoni Escribano; *Un venedor de diaris*, Gil Blancher; *Cambra*, Maria Teresa Martí; *Diversos circumstants*, Rosa Muniesa, Montserrat Martí, Rosa Balart, Maria Aspa. L'escenografia era de Lluís Gili. Els vestits de la protagonista eren cedits per Assumpció Bastida. Les pells, de la Pelleteria La Sibèria.

Per altra part, el cognom Jordana, que Oliver aplica al personatge que és la versió catalana de Henry Higgins —un professor de fonètica— de l'original anglès, és potser un discret homenatge i, alhora, una referència irònica a C. A. Jordana, a qui Oliver havia conegut, segurament, en l'època de les Edicions La Mirada i amb qui havia viatjat de Marsella a Buenos Aires entre el 8 de desembre de 1939 i el 6 de gener de 1940, camí de l'exili sud-americà.

136. Entre els papers de l'ADB, hem trobat documents relatius a *Pigmalió*. En destaquem una carta d'Oliver a Antoni Mirambell, del 6.8.1956, en què accepta l'encàrrec de fer una versió catalana de *Pygmalion* per 4.000 pessetes; un rebut de J. Oliver, del 31.8.1956, de 3.000 pessetes a compte de la traducció de la comèdia de Shaw; un rebut d'Oliver, de 8.9.1956, de 2.000 pessetes que completen els honoraris per la traducció de l'obra. Per consegüent, el preu global de la traducció-versió va ser de 5.000 pessetes i no de 4.000, com acceptava el mateix Oliver en la carta a Mirambell esmentada.

137. La carta figura a l'arxiu de l'escriptor.

138. Figura a l'arxiu de l'escriptor.

projecte. En aquesta circumstància, tot queda enlaire. I naturalment, la idea de dur *Pigmalió* al Romea, també.¹³⁹

La reestrena no es va produir fins al 17.2.1969 al Teatre Romea, en sessió d'homenatge a Pompeu Fabra, com a cloenda de la celebració de l'any del seu centenari.¹⁴⁰ Després, Montserrat Carulla va assumir el muntatge comercialment, i el duqué, amb actors professionals,¹⁴¹ a algunes ciutats catalanes. El 10 de març de 1970, M. Carulla va portar de nou —ara en temporada comercial— *Pigmalió* al Romea, on va ser representat fins al 22 de març de 1970.

No va ser fins al 1981 quan Montserrat Julió va poder dur a escena, de nou, la versió oliveriana de *Pigmalió*. En efecte, el 4 de novembre de 1981 l'obra era reestrenada al Teatre Romea.¹⁴²

139. Es pot dir que una carta d'uns dies més tard —17.1.1963— de l'actriu a l'escriptor tanca la qüestió: li diu que ha parlat de la situació a l'empresari Collado, el qual se n'ha fet càrrec i li ha assegurat que, per a ell, el projecte continua sent vàlid i que, més endavant, potser es podrà dur a terme.

140. La sessió havia de ser única. A causa de l'èxit de públic, però, la representació es va repetir el dilluns 24 de febrer de 1969: El repartiment era el següent: *Roseta Fernandes*, Montserrat Carulla; *Martí Jordana*, Enric Sunyer; *Coronel Fontanella*, Jordi Torras; *Quim Fernandes*, Miquel Gimeno. També hi van participar Immaculada Genís, Nadala Batiste, Carme Cera, Elisenda Sala, Jaume Pla, Núria Casulleras, Assumpció Fors, Xavier Viver, Núria Danès, Antoni Jorquera i Josep Navarra. L'escenografia era d'Antoni Bachs-Torné. I la direcció, de Rafael Vidal Folch.

141. Com Josefina Tàpies, Jordi Serrat, Joan Velilla, Víctor Petit o Joan Vallès. Vegeu Maria Lluïsa АНТЕМ, «Montserrat Carulla i la seva nova aventura teatral». *Tele-estel*, núm. 149 (23.5.1969), p. 23.

142. Amb el següent repartiment: *Roseta Fernandes*, Carme Fortuny; *Martí Jordana*, Joan Vallès; *Coronel Fontanella*, Jesús Ferrer; *Sra. Jordana*, Paquita Ferràndiz; *Quim Fernandes*, Joan Borràs. També hi van participar Carme Molina, Nadala Batiste, Margarida Minguillon, Gal Soler, Teresa Nicolau, Josep Maria Domènech, Miquel Graneri, Jaume Nadal, Tito Lucchetti. L'escenografia i el vestuari eren de Josep Maria Espada, realitzats per Jordi i Joan Salvador —escenografia— i Carme Rodríguez. La luminotècnia, de Salmeron. L'ajudant de direcció era Carla Cristi. Montserrat Julió n'era la directora.

Recentment —7.5.1997—, la Companyia Dagoll-Dagom, dirigida per Josep Lluís Bozzo, ha presentat, al Teatre Poliorama, una versió de Xavier Bru

PER A UN ESTUDI DE LA LLENGUA
DE PIGMALIÓ

En l'aspecte lingüístic, fonamental en l'obra, l'element més interessant és, sens dubte, la parla que empra la protagonista en els actes primer i segon de la comèdia i, parcialment, en el tercer. En essència, Roseta parla xava, un dialecte social característic d'alguns sectors populars de la ciutat de Barcelona, tot i que, de vegades, la seva influència es deixa sentir en altres àmbits ciutadans. M. Dolors Urgell, en el seu *Estudio lingüístico sobre Pigmalión de J. Oliver*,¹⁴³ va analitzar la llengua emprada per la florista des de tres òptiques complementàries i confluents: els fenòmens del català que s'hi manifesten; la problemàtica de l'argot i la qüestió de les locucions populars.¹⁴⁴

M. D. Urgell es planteja, també, una qüestió rellevant de la versió catalana de *Pigmalión*: la diferència fonètica, sintàctica i, en part, fráscològica que hi ha entre la parla de Roseta i la del seu pare, Quim Fernandes. Urgell atribueix aquesta diferència a raons històriques i sociològiques. Així, tenint en compte l'any d'estrena de la versió d'Oliver i d'acord amb les dades sobre l'edat de la noia i el drapaire, dedueix que aquest hauria nascut el 1897, de «mare cartagenera i criat a Ripollet», potser ja a Ca-

de Sala, sobre l'adaptació de Joan Oliver, de l'obra. Amb escenografia de Josep Castells Planas i Lluc Castells Icart i música de Joan Albert Amargós. Hi interpretaven els papers principals: Loll Bertran —*Rosita Fernandes*—, Josep Minguell —*Martí Jordana*—, Pep Cruz —*coronel Fontanella*—, Mercè Bruquetas —*Sra. Jordana*— i Lluís Marco —*Joaquim Fernandes*.

143. M. Dolores URGELL XAMBÓ, *Estudio lingüístico sobre Pigmalión de J. Oliver*. Trabajo presentado para la Licenciatura de Filosofía y Letras en la Sección de Filología Románica, dirigido por el Dr. Antonio M. Badia Margarit. Universitat de Barcelona. Juny de 1964. (Inèdit.)

144. Per consegüent, la parla del drapaire presenta les següents característiques —M. D. URGELL, *op. cit.*, p. 77.: 1) Alterna la fonètica del pronom personal de primera persona del singular «jo» amb «io»; 2) No recorre al ieisme; 3) Només hi trobem els castellanismes més freqüents del subdialecte; 4) Amb alguna excepció, manté la distinció entre sons sords i sonors; 5) Hi observem algun vulgarisme —«taxis», «caixa d'oros»; 6) Si bé recorre a les locucions populars, no en fa un ús tan abundant com la llengua de la florista.

talunya o, si de cas, arribat de molt petit a l'àrea de Barcelona, i la noia, en aquesta ciutat, el 1939, «al Poble Nou, als casalots de la Mar Bella», quan ja la família fa molts anys que viu en el territori lingüístic català.

Si en lloc de l'any d'estrena considerem el període d'escriptura de la versió, la situació bàsicament no canvia. I això implica que el pare de Roseta, quan, a partir de 1920, comença a arribar una gran massa d'immigrants, ja era un jove que rondava els vint-i-cinc anys, que en duia molts a Catalunya i que havia assimilat perfectament la llengua del país, que havia convertit en seva. A part, Quim Fernandes havia viscut de ple els anys de la República i de la Generalitat republicana, en què el català, llengua oficial, havia estat present en tots els àmbits de la vida pública, des de l'escola a la premsa, passant per la publicitat o el món laboral.

Pel que fa a Roseta, en canvi, la situació és molt diferent: la noia creix en plena postguerra, amb el català bandejat de la vida pública, amb una castellanització ambiental impulsada decidivament pel règim franquista. Per altra part, el Poble Nou va ser un barri amb una alta concentració d'immigrants, amb una presència determinant, en la vida quotidiana, del castellà. La parla de Roseta és, doncs, un català de carrer, poc formalitzat i molt influït per un castellà també popular, amb el qual conviu en una situació precària, i amb expressions procedents del caló.

Altrament, encara que M. D. Urgell no ho remarqui, la llengua de la florista, per comparació amb la del seu pare, probablement revela una certa davallada social de la família. El fet comporta que la noia hagi assistit poc a l'escola —encara que sigui a una escola en què el castellà era llengua única—, ja que la sintaxi, paratàctica, revela una notable elementalitat en la construcció del discurs, cosa que no ocorre amb la llengua del pare, que, a més, tendeix a l'eloqüència, com veiem, igualment, en altres pares i marits oliverians.¹⁴⁵

145. La caracterització de la parla de Quim Fernandes és més senzilla que la de la seva filla Roseta, ja que, en general, se cenyeix a una llengua definida pels trets del subdialecte barceloní comú.

En conjunt, el xava constitueix la base de la parla de Rose-ta en els dos primers actes de la comèdia —en el tercer, ja no més en resta la fraseologia, encara que l'empri d'una manera detonant. Aquest dialecte social de la ciutat de Barcelona no es troba —almenys, no es trobava en el moment que Oliver redactava la seva versió de *Pigmalió*— gaire allunyat en la sintaxi i en algun aspecte de la fonètica del subdialecte barceloní comú. D'altra banda, la parla de la florista incorpora mots i locucions procedents de l'argot i de la germania, que, integrats en el canemàs del xava, contribueixen a donar-li un caràcter fortament popular, que Oliver encara reforça, lleugerament, prenent-se alguna llibertat fonètica —per exemple, «claveis»— i, possiblement, en l'ús d'alguna locució.¹⁴⁶

En conjunt, els trets que caracteritzen la llengua que usa la noia abans de rebre les classes de Jordana són els següents: 1) Ensordiment total dels fonemes sonors; 2) Pas dels sons fricativus als corresponents africats; 3) Ús abusiu del pronom de tractament «vostè»; 4) Presència de ieïsmes; 5) Presència de dialectalismes i d'alteracions fonètiques de tipus vulgar; 6) Recurs a la metàtesi; 7) Recurs a la dissimilació; 8) Incorporació de termes de l'argot; 9) Incorporació de castellanismes; 10) Ús abundant de locucions populars.¹⁴⁷

Podem dir que Oliver de *Primera representació a Pigmalió* —el període àlgid de l'escriptura dramàtica de l'autor— segueix un procés clar d'historització, que probablement no hauria estat possible sense l'estímul i l'acolliment que li va propor-

146. En aquests aspectes, no podem obviar l'atractiu, genèric, que havia d'exercir sobre Oliver l'obra de Juli Vallmitjana, per la tasca de recreació del llenguatge dels ambients marginals, principalment de la parla dels gitanos. L'important treball de reelaboració lingüística, també de la marginalitat, que Oliver fa en *Pigmalió*, i abans en *Primera representació* —en les figures de Clavellet, Rosaura, Regina i, sobretot, el Cadell—, troba en Vallmitjana un referent indubtable, encara que consideri que la formalització de la llengua sigui, precisament, el punt feble de l'autor d'*Els xin-calós* —vegeu *Digestions...*

147. M. D. URGELL, *Estudio...*, p. 75.

cionar l'ADB.¹⁴⁸ La reflexió sobre la realitat, la ficció i el teatre que en la primera quedava, en una certa mesura, essencialitzada en projectar-la cap al passat —amb el contrapunt, però, de l'intermedi, situat en el present—, en la segona és recuperada, des del present, a través de la remarca de les contradiccions idealistes en l'anàlisi de la realitat.

Però després de *Primera representació* i abans de la versió de l'obra de Shaw, Oliver ha escrit *Ball robat*, on la incidència en la història contemporània catalana ja es feia evident. Com també s'hi feia la seva defensa d'un individualisme de repercussió col·lectiva.¹⁴⁹ I és precisament en aquest individualisme on se situa l'Oliver de *Pigmalió* per tal de sotmetre'l a una mirada distanciada i crítica, relativitzadora: la problemàtica ascensió social de Roseta Fernandes subratlla la necessitat de considerar molt acuradament la realitat econòmica que la fa possible o impossible i, en tot cas, n'assenyala els límits.

Per tant, la realitat individual ens és presentada, en definitiva, com a hipotètica, com a ideal —una ficció, doncs. I només es fa actual —històrica— per l'acció limitadora però, al mateix temps, concretadora, de la realitat socioeconòmica, sempre col·lectiva. Irònicament, la cultura personal, doncs, esdevé fingiment, representació —involuntaris, si es vol, però això no n'afecta l'objectivitat— si no recolza en un substrat material sòlid. Amb uns mitjans de vida migrats, la cultura en el nostre món és més aviat una nosa. I un motiu de sofriment...

148. J. Oliver en va ser membre del Comitè Assessor de Lectura i Muntatge, vicepresident primer (1960-1963) i impulsor de la col·lecció dramàtica «Quaderns de l'ADB». L'ADB li va estrenar tres obres originals: *Ball robat* (1958), *La barca d'Amílcar* (1958) i *Primera representació* (1959). I diverses traduccions o versions, a part de *Pigmalió*: de Txèkhov —*L'ós* (1955), *Els estralls del tabac* (1959), *L'hort dels cirerers* (1960). També li reestrena *Un prometatge* (1959); de Goldoni —*El criat de dos amos* (1956); de Claudel —*L'anunciació a Maria* (1956), amb Ferran Canyameres; de Labiche —*Un barret de palla d'Itàlia* (1960)— i de Brecht —*L'òpera de tres rals* (1963).

149. Cugat: [...] L'egoisme és el motor de tota la vida orgànica. [...] estima't a tu mateix amb un amor sense mesura, màxim. Després intenta d'entendre aquest amor als teus semblants. (*Ball robat*, TO, I, p. 568).

UNA DRECERA O LA REDEMPCIÓ PEL DOLOR¹⁵⁰

Una drecera presenta dos elements simbòlics —l'un en l'acte primer i l'altre en el segon— que emmarquen l'evolució de l'entrellat argumental i reforcen el sentit últim de l'obra. Oriol i Tesa, durant la primera visita del noi, parlen dels estius de la infantesa, quan ambdós jugaven junts —acte primer (TO, I, p. 667):

TESA: Un dia em vas fer sang a la cama... Oi que sí?

ORIOI: Sí, sense voler, amb un sabre de fusta. Jugàvem a deslliurar princeses.

TESA: Els infants són ridículs i pretensiosos.

ORIOI: Vols dir, Teresa?

150. L'original de l'obra —subtitulada *Comèdia dramàtica en tres actes*— no figura a l'arxiu de l'autor. Es va publicar el 1960, a *Tres comèdies* —vegeu Joan OLIVER, «Una drecera». *Tres comèdies*, p. 157-214. Igualment, va ser inclosa, sense canvis, a TO, p. 647-719. En el nostre estudi, usem aquesta última edició, a la qual van referides les citacions textuals. *Una drecera* —amb el títol *La gran pietat*— es va estrenar al Teatre Romea el 10 de març de 1961, per la Companyia Maragall, amb el repartiment següent: *Gertrudis*, Maria Vila; *Enric*, Pere Gil; *Tesa*, Paquita Ferràndiz; *Lau*, Carles Lloret. També hi van participar Lluís Nonell, Aida Fernández, Josep Maria Valdés, Marcellí Ibero i Mercè Bruquetas. L'any 1957, *La gran pietat* va ser assajada per la companyia del Romea, però no va arribar a estrenar-se. Oliver parla d'aquests assaigs en carta a Benguerel del 31 de març de 1957, *EBO*, III, p. 686-687, en un to entre preocupat i displicent, de vegades francament humorístic.

En l'edició de TO se'ns indica que la peça va ser escrita el 1957. Però unes cartes d'Oliver a J. Ferrater Mora, del 8 de maig de 1955 i del juny de 1956, *JDC*, p. 103 i 109, respectivament, i una altra a Benguerel, del 10 de juliol de 1956, *EBO*, III, p. 673, semblen indicar que ho va ser abans. Així doncs, cal concloure que *Una drecera* va ser redactada entre 1955 i 1956. Altrament, l'obra —també sota el títol *La gran pietat*— havia obtingut el Premi Guimerà de 1958 per a obres teatrals, en els Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats a Mendoza (Argentina). Vegeu Vicenç RIERA LLORCA, «El Premi Guimerà». *Tele-estel*, núm. 177 (1970), p. 31. Cf. A. MANENT, *La literatura catalana a l'exili*, p. 91.

El diàleg ens avança la significació que, per al noi, tindrà la seva relació amb Tesa: de la mateixa manera que, abans, lluitava amb unes suposades forces del mal per alliberar una noia magnífica i imaginària, ara haurà de combatre amb una malignitat ben real per redimir Tesa dels lligams perniciosos que la tenen immobilitzada. I naturalment, ho haurà de fer amb la mateixa capacitat de sacrifici que la que exhibeixen els herois infantils que ell imitava fa anys.

Per altra part, l'acte segon es desenvolupa en un «estudi al pis superior de casa els Forcada: un àtic. Molt lluminós». Des d'on «a través dels finestrals es veu el cel, la ciutat i el mar» (*TO*, II, p. 674). Es tracta, doncs, d'un espai elevat, obert a la veritat —Déu, en aquest cas— i a la bellesa més profunda del món —cel, mar—, des d'on és possible també contemplar distanciadament, sense mesclar-s'hi, quan convé l'àmbit de les lluites i contradiccions humanes per excel·lència: la ciutat. Aquest distanciament ha de permetre la purificació de l'ànima i l'enfortiment de l'esperit per retornar a la lluita amb l'ànim renovat, ennoblit i santificat.

Per contrast, però, l'estudi està dividit «en dues parts més o menys iguals, separades per un envà i que es comuniquen per una petita porta» (*TO*, II, p. 674). L'envà assenyala la separació radical dels dos estadants de l'estudi, i la porta, la comunicació breu, escassa... Són dos mons oposats, però units, malgrat ells mateixos, per l'ús d'un mateix àmbit, d'un mateix espai de vida. I en aquest estudi compartit veurem com les misèries de Tesa i de Lau queden detallades. És el lloc on Oriol Pineda intentarà salvar l'un i l'altre. I així, el jove, mentre la noia rep Tilda —a través de la qual coneixerem la situació extraviada i desesperada de Tesa—, surt a la terrassa, com qui busca la comunicació directa amb el Cel. I la seva il·luminació. Quan la noia torna, Oriol encara és fora, i ella «s'asseu d'esquena a la porta de la terrassa». El seu és, encara, un esperit girat d'esquena a la llum veritable.

Però, a la fi, després que Oriol s'hagi referit al perdó diví, sembla que la noia ja pugui mirar, en la companyia indispensable del jove, cap a l'esperança salvadora del Cel, cap a l'ordre perfecte del que és etern (*TO*, II, p. 695):

ORIOI: Quin cel, Tesa!

TESA: I el mar...

ORIOI: Que ben fet és tot el que ens donen!

TESA: Sí, és ben fet, és bonic... No ens ho mereixem... no m'ho mereixo.

ORIOI: Guanyem-nos-ho, Tesa!

Tot i que, després, la vida de Tesa s'enfonsarà en la tragèdia, a la noia encara li quedarà l'esma de demanar, amb el Sant Crist que sollicita en l'últim moment, la llum de què el cel és reflex.

No és una casualitat que el segon acte d'una peça de tres, com és *Una drecera*, se centri exclusivament sobre els tres personatges centrals i transcorri entre elements simbòlics —cel, mar, estudi migpartit— que defineixen la realitat profunda d'aquestes figures. Cadascun dels tres personatges adquirirà en aquest acte tota la seva significació humana, que es projectarà en la solució de l'últim acte.

I és que els tres joves tenen alguna cosa per amagar: Lau, l'homosexualitat, suggerida en els actes primer i segon i confirmada en el tercer —d'altra banda, és l'únic dels tres personatges esmentats sobre el qual l'acte segon no aporta informació essencialment nova—; Tesa, l'embaràs sense matrimoni, i Oriol, l'engany —ja vagament alludit en l'acte primer— d'una cambrera de la família pròpia, i les seves dramàtiques conseqüències. Tres casos diferents d'error o de pecat i tres respostes diverses: la d'Oriol, que busca la seva redempció en la salvació dels altres —sobretot de Tesa; la de Lau, finalment, i traumàticament, obert a l'esperança de salvació, i la de Tesa, pretesament alliberadora, realment desesperada —una incògnita radical, sobretot pel que fa als efectes espirituals per a ella mateixa, ja que ningú no pot assegurar que hagi aconseguit el perdó diví, tot i haver-lo demanat en l'últim instant, com tampoc no pot afirmar el contrari.

De fet, Oliver no decideix la mort de la noia en el moment de precipitar-se de l'estudi al carrer per donar al personatge la possibilitat de demanar la misericòrdia eterna i mantenir l'am-

bigüitat final. La mort de Tesa facilita el penediment del germà i, potser, la seva futura salvació. Però a costa de la perdició pròpia? No es més fort l'impuls del perdó diví que la desesperació total, que aquí ens remet a una voluntat, encara que extraviada, de purificació?

Respecte a la significació global de l'obra, hem d'assenyalar com a punt dolç l'instant en què Oriol, tot i conèixer perfectament la situació de Tesa, reitera a Enric Forcada la seva demanda de matrimoni. I això perquè l'argument d'*Una drecera* apunta cap a una solució en què les exigències morals i les socials coincidirien harmònicament (*TO*, III, p. 715):

ORIOI: [A Forcada] Em caso amb la seva filla, vol cosa més natural? ja fa temps que el matrimoni estava concertat. A fi de mes me'n vaig a treballar en un hospital de Filadèlfia... Aquest serà el nostre viatge de bodes... Durarà dos anys... potser més...

Però l'autor renuncia a aquest desenllaç feliç i opta per un final incert, problemàtic en què un suïcidi omple l'escena... Les reticències ètiques d'una part de la crítica, en el moment de l'estrena de la peça, es devien al recurs inquietant d'Oliver, tot i l'esperit ortodoxament moralitzador del melodrama.

I és que malgrat el desig de neutralitat ètica de l'autor, *Una drecera*, com no pot ser d'altra manera, fa una elecció de perspectives i de valors, la qual cosa no s'adiu amb la neutralitat pretesa. En escriure, qualsevol escriptor fa una opció, convincent o no, sincera o no, però opció al capdavant. I això val també, no cal dir-ho, per a totes les obres dramàtiques de Joan Oliver. I si aquí aposta pels valors que representa Oriol Pineda, resulta sobrer, després, mirar de deslliurar-se'n, perquè l'autonomia i la coherència interpretativa mínimes de la peça ho impedeixen. *Una drecera* era un intent de buscar un èxit —com reconeixia el mateix autor; èxit que no es produí, potser, entre altres raons, per l'esgotament de la fórmula del melodrama moral a què va recórrer—, però això no li lleva una significació ben indeterminada, independentment de la justificació subjectiva —molt respectable— que en faci l'escriptor.

El personatge d'Oriol Pineda resulta, segurament, massa unidireccional. És una figura mancada de veritables contradiccions, tan humanes, predestinada —al llarg de tot el melodrama— a salvar-se i a salvar algú —Tesa, sobretot. Aquesta identitat li atorga, per elevació, una visió massa simple de la realitat: sembla que es trobi sempre en possessió del bé i, lògicament, molt per damunt del mal. El seu sacrifici i el seu dolor no acaben de ser convincents, perquè no neixen de l'enfrontament actual amb l'existència i vénen determinats per una opció sense esclat i anterior al temps de l'obra que ens ocupa: el penediment per una seducció que comportà la mort de la mare i el fill —en un recurs melodramàtic excessiu— i l'evidència de la covardia del jove.

Per aquest motiu, les dues escenes de l'acte segon de diàleg —que haurien de ser de confrontació— entre Tesa i Oriol es queden a mig camí del que podrien arribar a ser. I, a més, posen en evidència una certa feblesa, no prou explicada per la inestabilitat del caràcter de la noia, en la construcció del personatge de Tesa, que s'enfonsa massa ràpidament davant la veritat encarnada per Oriol.¹⁵¹

Aquest, en realitat, és una resposta a la figura del Caïn d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*. Oriol considera —i ho fa saber a Tesa, com hem vist— que «tot el que ens donen és ben fet». Té, doncs, una visió encisada i sacralitzada d'allò que l'home ha rebut gratuïtament, mentre que Caïn veu el món des de la necessitat d'intervenció humana. Oriol Pineda creu que l'home ha d'aplicar la seva energia a la salvació pròpia i aliena. I és des d'aquest sentit de la vida des del qual cal «consagrar[-se] a l'amor dels pobres, dels vençuts, dels humiliats...» (TO, II,

151. Sobre l'Opus Dei, vegeu, entre molts altres: Daniel ARTIGUES, *El Opus Dei en España, 1928-1962: su evolución ideológica y política de los orígenes al intento de dominio*. París: Ruedo Ibérico, 1971; Dominique LE TOURNEAU, *L'Opus Dei*. París: Presses Universitaires de France, 1984 (Que sais-je?, 156); Joan ESTRUCH, *L'Opus Dei i les seves paradoxes (Un estudi sociològic)*. Barcelona: Edicions 62, 1993 (Estudis i Documents, 46); Jordi BOIXADÓS, *Opus Dei, retrat de família*. Barcelona: Columna, 1993; Thierry OBERLÉ, *L'Opus Dei: Dieu ou César?* París: Lattès, 1993.

p. 692). Per a Caïn, en canvi, no hi ha altra salvació última que la millora del món per fer-lo més habitable: trobar i ajuntar-se amb els altres homes i «lluitar tots plegats per dominar la natura! [...] Fora la mansuetud i la resignació!» (*Allò que tal vegada...*, v. d., p. 63).

Per altra part, la reacció final de Lau de demanar l'empara d'Oriol, després de la tragèdia de la germana, no s'adiu gaire amb el tarannà que el noi ha mostrat fins llavors. És, al nostre entendre, una solució efectista i psicològicament poc creïble exigida per la necessitat d'equilibrar el suïcidi de la noia amb un gest exemplarment positiu.

Pel que fa a Enric Forcada, hi veiem, durant l'acte primer, un model de pare oliverià. És a dir, Forcada podria ser un home de l'estirp dramàtica de l'Adam d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, del Rissac d'*El roig i el blau* o del Pere Datzira de *Cataclisme*. En té molts dels elements: la facúndia, la voluntat —verbalista— de posar ordre a la vida familiar, una ira més aviat fàcil —i, més o menys, fingida—; el domini exercit sobre la muller, un sentit precís, pretesament realista —o, si es vol, gallinaci— de l'existència; un gust marcat pel benestar petit-burgès o menestral... En definitiva, un element sobresortint de la Lillíput oliveriana.

Però algunes rèpliques que ja apuntaven cap al desig de donar una dimensió més seriosa, més melodramàtica, a la figura són reforçades, decididament, en l'acte tercer a través d'unes intervencions tibants, colèriques o efusivament sentimentals que sí, per una banda, allunyen el personatge del model esmentat, de l'altra —i paradoxalment—, en fan ressaltar les similituds. Enric Forcada esdevé, així, un caràcter dramàtic que, tanmateix, revela el seu origen teatral comicogrotesc.

En canvi, Gertrudis prolonga més naturalment el model d'una Eva, d'una Filomena o d'una Otilia de les peces citades abans: dones que pateixen per tot; bones de cor fins a l'extrem, sentimentals; de vegades, no gaire intel·ligents i que parlen —sense la suposada propietat— més directament que no ho fan els marits respectius; realistes com ells, però, en general, sense tantes ínfulas, i vitalment més cansades... Per construir el

personatge de Gertrudis, a Oliver només li va caldre subratllar, pel costat emotiu, alguns d'aquests trets.

L'EXPERIÈNCIA DEL MELODRAMA

Amb *Una dreuera*, Joan Oliver s'inscrivía en un corrent dramàtic característic dels anys cinquanta a Europa: el del drama —o melodrama— moral d'orientació catòlica. Un corrent que tenia en Georges Bernanos i Emmanuel Mounier els principals orientadors intel·lectuals, i en Graham Greene el dramaturg més rellevant, amb peces com *The Living Room* (1953) o *The Pooting Shed* (1957). En el teatre espanyol, Joaquín Calvo Sotelo, amb *La muralla* (1954), en fou el representant de més èxit, a la vegada que, en el teatre català, es manifestava amb força aquesta orientació amb *La ferida lluminosa* (1954) o *La paraula de foc* (1955), de Josep Maria de Sagarra. Per altra part, obres com *El port de les boires* (1952) o *Passaport per a l'eternitat* (1952), ambdues de Josep C. Tàpies i Santiago Vendrell són mostres notables de com aquesta tendència va arribar a impregnar les manifestacions d'un teatre catòlic conservador que pretenia, tanmateix, renovar-se. Com ha assenyalat Xavier Fàbregas,¹⁵² es tracta, per damunt de tot, en el cas català —i espanyol— d'un teatre de voluntat edificant.¹⁵³

En una certa mesura, la peça d'Oliver era —per la seva so-

152. Xavier FÀBREGAS, «El teatre edificant dels anys cinquanta. El melodrama de saleta de rebre». *Serra d'Or*, núm. 198 (març de 1976), p. 53-56; «El teatre edificant dels anys cinquanta. El melodrama religiós pre-conciliar». *Serra d'Or*, núm. 199, abril de 1976, p. 95-98.

153. Oliver, preveient la reacció d'alguns crítics, que suposava —i no s'equivocava— que acusarien l'obra de desesperada, va escriure, per a l'autocrítica de la peça, un text titulat *Cuatro palabras del autor* que no hem trobat en els diaris del dia de l'estrena i que, probablement, ha restat inèdit. Resulta interessant perquè hi intenta combinar les seves idees sobre la funció social del teatre amb l'acceptació del melodrama moralitzador, segons els criteris de l'ortodòxia catòlica de l'època, com a instrument adequat per recollir-les i dur-les eficaçment a l'escenari: «No haré una autocrítica de *La gran pietat*; no me atrevo a tanto ni es ésta mi función. Diré, sí, que mi obra és, indudablemente, amarga. Pocas veces se enfrentó el teatro catalán con un tema tan crudo. Pero

lidesa literària i teatral— la culminació i, alhora, la superació d'un tipus d'obra melòdramàtica que emmotllava a les possibilitats dels escenaris del país el drama moral europeu de l'època. Per això, no és estrany que *Una drecera* presenti algunes semblances estructurals amb un text com *El gran egoïsta*, dels ja esmentats Vendrell i Tàpias.¹⁵⁴ Així, ambdós textos estan

el tema no es invenció mia; tanto es así que el núcleo del drama responde a un suceso real, acaecido hace algunos años en Barcelona. Me interesa, no obstante, hacer constar que no se trata en absoluto de una obra desesperada.

»Incumbe al dramaturgo —tanto o más que al novelista— una responsabilidad de alcance social: siendo así, no creo que tenga derecho a dejar al espectador sin esperanza. Quede ello, en todo caso, para el poeta lírico —cantor casi solitario, o para el pintor informalista, que nos abandona en un desierto deshumanizado. El teatro no es un género esotérico, ni un ejercicio de mística; tampoco es arte de orfebres, ni producto para snobs, manejado por marchantes (todo ello, por lo demás, justificable).

»El teatro es por lo pronto un acto —o auto— comunitario, y debe ser además —en su vertiente más grave— un espejo animado, una imagen, reformada si se quiere y aun deformada de la vida humana —buena o mala, divertida o dolorosa; fábula y ejemplo vivos y estilizados que unos hombres de carne y alma representan exclusivamente para nosotros. Y todo ello —vaciado en el molde palpitante de las formas de vida y las convenciones sociales de cada época—, exige, creo yo, un lenguaje directo y eficaz, siempre adecuado al tiempo, a la situación, al personaje, y una acción clara y coherente y en última instancia plausible. No olvidemos que el teatro, en definitiva, aspira a ser uno de los modos nobles de pasar el rato.

»Condiciones tales han conseguido en todo tiempo, bajo las estéticas más diversas y a través de cualquier moda, los grandes maestros de la escena.

»En cuanto a las hipotéticas bondades de *La gran pietat*, mis intenciones han sido, que nadie lo dude, inmejorables. Lo malo es que, según dicen, el infierno está empedrado de buenas intenciones.

»De todo corazón deseo haber acertado: por el director y los comediantes de esta excelente compañía; también por mí mismo. Y singularmente por los espectadores, sin cuyo concurso cabal y por lo menos relativa aquiescencia, una comedia, por grandes que fuesen sus méritos literarios, no alcanzaría a realizarse, quedaría en aborto.

»Joan Oliver.»

154. Estrenada el 24 de maig de 1955, al Teatre Romea, per la Compañia Titular Catalana. Publicada a Josep C. TÀPIAS/ SantiAGO VENDRELL, *El gran egoïsta*. Barcelona: Millà, 1955 (Catalunya Teatral, 34, 2ª època). El títol amb què va estrenar-se l'obra d'Oliver —*La gran pietat*— ja sembla una rèplica del de l'altra peça.

ambientats en un medi burgès barceloní i, naturalment, els protagonistes s'hi corresponen.

D'altra banda, en *El gran egoista*, Claudi, el pare, s'ha lliurat de ple a la consecució del benestar material de la família, la qual cosa li ha fet negligir l'educació moral dels fills. La muller, Irene, se n'ha hagut de fer càrrec sola, i aquesta és una missió que una dona, sense l'orientació i el suport efectius del marit, no pot dur a terme amb garanties d'èxit. Es tracta, doncs, d'una situació semblant a la d'Enric Forcada i Gertrudis en *Una dreuera*. També el pare de Tesa i Lau n'ha descurat la formació ètica, i ell n'és conscient del tot quan ja és massa tard (*TO*, III, p. 700):

FORCADA:[...] [A Lau] Fins ara he pecat de massa condescendent... he deixat que campéssiu per les vostres, el corrent se us ha endut... La vostra mare també ha afluixat... és un tros de pa! No us la mereixeu... El fet és que hem estat dèbils [...]

Aquesta incúria haurà preparat, com hem vist, el camí de la caiguda de Tesa, la desesperació de la noia i el suïcidi. Per tant, Forcada expiarà a través de la mort de la filla el seu greu error. Altrament, però, aquesta mort obrirà la porta a un redreçament que Oriol, generós i íntegre, probablement sabrà guiar. És, per tant, una circumstància paral·lela a la creada en *El gran egoista* i que X. Fàbregas feia derivar del pecat del pare, que, «per dir-ho en la terminologia moral acceptada pels autors, ha d'ésser expiat amb la mort; només la mort de Claudi reunirà de bell nou la família al voltant de la figura matriarcal d'Irene».¹⁵⁵ En resum: pares o fills que moren per tal de netejar una culpa familiar i assolir, per a aquest grup humà, una esperança lustral.

155. X. FÀBREGAS, «El teatre edificant...». *Serra d'Or*, núm. 198, p. 56.

DE MUY BUENA FAMILIA I UNA DRECERA:
UNA CÕINCIDÈNCIA CASUAL?

En principi, resulta sorprenent que l'obra d'Oliver tingui, en l'aspecte argumental, una curiosa semblança —assenyalada pel crític Josep Maria Junyent—¹⁵⁶ amb un vell melodrama de Jacinto Benavente titulat *De muy buena familia*.¹⁵⁷

Trobem la primera semblança a remarcar entre l'obra de Benavente i *Una drecera* en el paral·lelisme en l'estructura argumental bàsica: en una i altra peça dues famílies benestants —encara que la madrilenya sigui de «señoritos» de renda més aviat escassa— s'enfronten, a causa de la despreocupació dels pares pel que fa a la conducta i activitats dels fills, a la revelació d'uns fets que, de sobte, fan evident el desordre radical de la vida d'aquests fills. Aquests fets, en difondre's, projectaran sobre les respectives famílies l'ombra aclaparadora de l'escàndol.¹⁵⁸

Sobre un fonament argumental idèntic, ambdues obres presenten diversos elements paral·lels. Com ara la presència d'un personatge que malda per fer reaccionar adequadament pares i fills davant el perill d'enfonsament ètic, personal i social, que suposa la vida extraviada que duen aquests i la indolència i l'excessiva confiança d'aquells.

Oriol i Enrique, impulsats per l'amor —i en el primer cas, també, per l'anhel de salvació espiritual—, es llancen a l'empresa d'alliberar, preferentment, una persona jove i estimada

156. *El Correo Catalán*, núm. 25960, 12.III.1961, p. 17.

157. Estrenada en el Teatro Muñoz Seca, de Madrid, l'11.III.1931. Publicada a JACINTO BENAVENTE. *De muy buena familia* (Comedia en tres actos y en prosa). Madrid: Librería y casa editorial Hernando, 1931. En el nostre estudi usem aquesta edició de 1931, a la qual van referides les citacions textuales. Altrament, *De muy buena familia* va ser representada a Barcelona durant la Guerra Civil —Teatre Romea, setembre de 1937. Vegeu R. MARRAST, *El teatre durant...*, p. 150. Ignorem si, abans, hi havia estat estrenada.

158. Potser podríem trobar una altra referència, molt més llunyana, en alguna peça de Jean Cocteau en què les relacions paternofilials són el centre argumental de l'obra, com *Les parents terribles* (1938).

del mal que la devora: Oriol lluitarà, sobretot, per Tesa; Enri- que, per Manolo. Això no implica, tanmateix, que els esforços de l'un i l'altre quedin limitats a l'objectiu de salvar una única persona. Ja ho hem apuntat. Enrique, com hem vist, també vol impedir que Anita caigui en el parany de la vida immoral, i Oriol, desitja treure'n Lau —*TO*, II, p. 678.

L'acció d'Oriol i Enrique s'encaminarà, igualment, a la sal- vació d'ambdues famílies. Per consegüent, es preocuparan també dels pares dels joves corromputs. Per contra, Enrique denunciarà, a la fi, la indolència d'Isidoro. La gravetat de la si- tuació creada pel germà l'obliga a parlar, a renunciar al silenci que ha mantingut fins ara perquè, tal com ell mateix, no confiava en ningú. Ara no hi ha més remei que parlar clarament a tothom i exigir de tothom una claredat idèntica. No es pot ne- gar, però, la similitud en la reacció de dolorosa sorpresa de Forcada i d'Isidoro:

FORCADA:[...] [A Lau] Fins ara he pecat de massa condescendent... He deixat que campéssiu per les vostres, el corrent se us ha en- dut... La vostra mare també ha afluixat... és un tros de pa! No us la mereixeu... El fet és que hem estat dèbils; no us hem volgut privar de res... i ara en toquem les conseqüències [...] (*TO*, III, p. 700)

ISIDORO: [A Enrique] ¿Vas a culparme por haber creído en voso- tros?, ¿por haber creído que ninguno de mis hijos era capaz de una ignominia? ¿Vas a culparme por no haber sido un padre tirá- nico?, ¿por haberos permitido una libertad de que yo os creí siempre dignos? (II, p. 42-43)

Després, la sorpresa es converteix en consciència de fracàs, de derrota —atiada, explícitament, per Enrique en el cas d'Isi- doro; per la reflexió pròpia i per la generositat d'Oriol, en el cas de Forcada:

ENRIQUE:[...] [A Isidoro] ¡Qué saben casi nunca los hijos de los pa- dres, ni qué saben los padres de los hijos! Cualquier extraño sabe más de nosotros, y a vosotros es a los que más sorprende cualquier tragedia en nuestra vida, como ahora te ha sorprendido ésta, que trae la vergüenza de un escándalo a nuestra casa.

[...]

ISIDORO: ¡Qué sé yo! ¿Qué sabemos nadie! Enrique tiene razón: somos una familia y hemos vivido como extraños, sin conocernos unos a otros. ¡Los hijos no saben de los padres; los padres no saben de los hijos! (II, p. 43-44)

FORCADA:[...] Pares i fills, quina misèria!... (TO, II, p. 708)

[...]

[A Oriol] Treballar, guanyar-se la vida, fer diners, viure bé... el luxe i la vanitat: només això ens preocupa... Quin ofici més difícil el de pare! Jo vivia confiat, totes em ponien, saps? Els fills anaven per les seves, naturalment... ¿Els havia de donar la mà com una mainadera? [...] (TO, III, p. 713)

Com acabem de veure, la qüestió religiosa apunta a les rèpliques del melodrama de Benavente, però queda dissolta en una reflexió més àmplia sobre la moralitat humana. En canvi, la fe catòlica ocupa un primer pla indubtable en la peça d'Oriol, com a vertebradora profunda d'una ètica que determina la vida i els actes dels individus. Oriol Pineda és un catòlic militant, membre de l'Opus Dei i es mou per un vibrant impuls religiós que el du a incidir en els qui l'envolten: i a voler dedicar la seva carrera de metge «a l'amor dels pobres, dels vençuts, dels humiliats...» —TO, II, p. 692.

Enrique, per la seva banda, és un noi moralment recte, que no rebutja els principis religiosos, però que no en fa el punt de partida de la seva acció. Enrique és un individu que, implícitament, pretén fonamentar opinions i actes sobre la base d'una ètica natural. Sobre el que ell creu que és una moral racional, objectiva, reforçada, potser, per l'element religiós —i catòlic— que, tanmateix, no n'és l'estímul generador. I caldria dir el mateix, respecte a la motivació religiosa, pel que fa a Moisés, a Isidoro i, al capdavant, a la resta de personatges de *De muy buena familia*, tot i l'esment que el pare fa de la justícia divina en una de les últimes rèpliques de l'obra. Per contra, en *Una drecera* apareixen figures que, a més d'Oriol, tenen la referència catòlica com a element important de la seva existència: Gertrudis, la mateixa Tesa...

Per altra part, Oriol i Enrique són, en passat o en present, també culpables. Però ambdós s'alliberaran de la càrrega de consciència: l'un proposant el seu matrimoni amb una noia que estima, malgrat que ella hagi errat greument; l'altre, intentant que el pare i el germà acceptin la veritat i s'hi sàpiguen enfrontar netament.

En les dues obres apareix la idea de la necessitat del càstig que s'ha d'aplicar un mateix, i aquest pensament va unit a la consciència d'escàndol insuportable que l'acció de Tesa o de Manolo reportarà a les famílies respectives. Perquè la possibilitat o no d'evitar l'escàndol es converteix en una de les qüestions principals que incideixen, molt evidentment, sobre l'ànim de personatges com Forcada, Tesa, Enrique, Isidoro o Moisés, i, més subtilment, sobre l'actuació de figures com Oriol. Per altra part, la idea del sofriment com a redempció és present en l'obra d'Oliver i en la de Benavente. La possibilitat de salvació de Tesa i Manolo ha de venir pel camí del dolor...

Altrament, les relacions entre Tesa i Lau són difícils —*TO*, I, p. 660/ *TO*, II, p. 676—, com també ho són les de Manolo i Enrique —*De muy buena...*, I, p. 10 i 15-16. Aquesta oposició es deu clarament, en el cas dels germans de la peça benaventina, a la diferència de caràcters i de maneres d'entendre la vida. Pel que fa als germans de l'obra d'Oliver, l'antagonisme a causa de la diversitat de temperaments és afermat, encara, per la necessitat d'una entesa de conveniència, imposada per una vergonya compartida.

Una dreuera i *De muy buena familia* acaben amb el suïcidi dels dos joves extraviats: Tesa i Manolo. Els esforços d'Oriol i d'Enrique —l'amor i la caritat de l'un; el suport moral de l'altre— no obtindran el redreçament i la salvació terrenal de la noia i del germà. La mort violenta i per la pròpia mà de Tesa i Manolo atuirà ambdues famílies. Una llum d'esperança, feble encara, caurà sobre els qui han acompanyat Tesa en els moments de l'agonia: el sacrifici de la noia du, en contrapartida, la conversió de Lau —*TO*, III, p. 719. El suïcidi de Manolo, en canvi, és una terrible realitat que es tanca sobre ella mateixa. I és que la justícia divina —la justícia d'un Déu llunyà, implaca-

ble i, fins ara, potser oblidat per la família madrilenya— castiga en el fill les culpes d'aquest i, sobretot, les dels pares —*De muy buena...*, III, p. 56.

Les coincidències argumentals entre *De muy buena familia* i *Una drecera* tenen, sens dubte, una explicació biogràfica i una altra d'estructural. Joan Oliver va escriure: «Durant els darrers anys de Batxillerat vaig llegir molt teatre, bon teatre. Des dels grecs fins als clàssics castellans i francesos. I Shakespeare. Però vaig veure molt poc teatre representat i, en general, mediocre. Benavente, Linares Rivas, Martínez Sierra i el *Tenorio*. No m'acabava d'agradar, però m'atreia.»¹⁵⁹

Per tant, Oliver coneixia, més o menys àmpliament, el teatre benaventí des de l'adolescència.¹⁶⁰ I les semblances de trama entre *Una drecera* i *De muy buena familia* semblen indicar que aquesta peça, que no figura entre les més notables del dramaturg madrileny, era per a ell alguna cosa més que una simple referència més o menys llunyana.

Sobre la base d'aquest coneixement argumental cal que ens referim a la interpretació estructural. Perquè *De muy buena familia* s'estrena quan Benavente ja fa anys que ha esdevingut el dramaturg preferit per una burgesia espanyola que tolerava la seva sàtira social, més aviat innòcua, que no pretenia discutir cap dels fonaments de la vida col·lectiva, tot i presentar-se teyida d'un pessimisme innegable. Sovint Benavente presentava uns individus cíncics, hipòcrites, corromputs, que conformen

159. *Nt1*, p. 1.

160. Per al teatre de J. Benavente, vegeu, entre altres: Angel LÁZARO, *Vida y obra de Jacinto Benavente*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1964; Marcelino C. PEÑUELAS, *Jacinto Benavente*. Nova York: Twayne Publishers, Inc., 1968; José María RODRÍGUEZ MÉNDEZ, «Un autor para una sociedad». *Revista de Occidente*, núm. 41 (1966), p. 219-234; José Carlos MAINER, «Consideraciones sobre Benavente, los intelectuales y la política». José Carlos MAINER, *Literatura y pequeña burguesía en España*. Madrid: Edicusa, 1972; José MONLEÓN, *El teatro del 98 frente a la sociedad española*. Madrid: Taurus, 1975, p. 163-180; Francisco RUIZ RAMÓN. *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1992 (9ª edició), p. 21-38.

Altrament, hem trobat algunes peces de J. Benavente a la biblioteca de l'autor.

una realitat, malgrat les aparences, sòrdida. Hi dominen les ambicions materials, que es converteixen, sovint, en l'aspiració principal dels burgesos que caracteritzen les seves obres. Gairebé sempre, aquesta moral desenganyada té el contrapunt d'uns casos aïllats de sentiments sincers, els quals determinen alguna actuació que contrasta amb les altres, perfectament desvergonyides.

Aleshores, ja quedaven lluny aquells intents inicials de Benavente de renovació, des d'una perspectiva modernista-naturalista, del panorama teatral espanyol, amb peces com *El nido ajeno* (1894), en què l'autor es plantejava el paper de la dona en el context de la classe mitjana espanyola. Una obra en la qual la crítica de l'època trobà d'allò més repugnant i ofensiu una escena en què dos germans parlen de la possibilitat que la mare hagi estat infidel al pare.

Com assenyalava G. G. Brown,¹⁶¹ el jove Benavente aviat va tenir davant seu el dilema de continuar pel camí de dur a l'escenari una problemàtica que interpellava cruament el públic i que en provocava l'oposició frontal —en aquest sentit, *El nido ajeno* va ser un fracàs absolut, i va ser retirada al cap de tres dies de l'estrena—, o bé buscar una avinença entre els seus desigs primerencs de renovació i les possibilitats de recepció que li oferia el públic al qual s'adreçava. L'autor va optar per la segona via, que el va empènyer, progressivament, cap a posicions estèticament i ideològicament conservadores.

Quan s'estrena *De muy buena familia*, tan sols falta un mes perquè els esdeveniments històrics es precipitin i duguin a la caiguda de la monarquia i a l'establiment de la Segona República. Davant de la inestabilitat del moment, les capes burgeses que acullen el teatre benaventí busquen una renovació suau, limitada, preferentment moral —i d'una moral conservadora— i amb unes repercussions públiques episòdiques dels seus valors que les prepari eficaçment per als temps nous que s'atansen.¹⁶²

161. Gerald G. BROWN, *Historia de la literatura española 6. El siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1979 (6ª edició), p. 178.

162. Vegeu *De muy buena familia*, II, p. 37.

La situació en què Oliver escriu, en els anys cinquanta, *Una drecera* no fa preveure un canvi històric com el que va provocar la instauració de la República Espanyola i la Generalitat de Catalunya l'any 1931. Però sí que, superats els anys més durs de la repressió franquista i de l'aïllacionisme internacional d'Espanya, es produeixen els primers indicis d'una transformació política que, al llarg de la dècada següent, farà passar l'Estat espanyol del feixisme històric a un autoritarisme tecnocràtic.¹⁶³ Per tant, es tracta d'una època que comportarà la consolidació del règim franquista a través d'uns canvis realitzats des del poder, però que resultaran d'una eficàcia política innegable.

És evident que una peça escrita a la recerca d'un èxit de públic —perquè no cal dir que aquest és l'èxit que buscava Oliver—¹⁶⁴ no té sentit si no hi ha un grup social prou ampli al qual adreçar-se preferentment. Sens dubte hi era, i el configuraven les capes mitjanes de la societat catalana sensibles a una certa renovació ideològica, sovint molt conservadora políticament, i que es manifestava en una inclinació notòria per la literatura moral de contingut catòlic, presa com a símbol de la personalització i l'aprofundiment en la fe religiosa. L'autor d'*Una drecera* pretenia provocar, com altres que ho van intentar i aconseguir, la resposta positiva d'aquest públic. Si no ho va assolir, no va ser ni per manca d'un objectiu clar ni pel desenvolupament d'una trama inadequada.

Ara bé, cal reconèixer que, com a drama edificant, potser era massa contingut segons la percepció del públic al qual ana-

163. En són signes fets com l'aprovació per la Cambra de Representants dels Estats Units d'un primer crèdit a Espanya i l'acceptació de l'ONU del restabliment de les relacions diplomàtiques, amb el consegüent retorn d'ambaixadors (1950); l'ingrés de l'Estat Espanyol a la Unesco i la signatura del pacte hispano-nord-americà i del Concordat amb la Santa Seu (1953); l'entrada d'Espanya a l'ONU (1955); la independència del Protectorat del Marroc i l'inici del Pla d'Estabilització (1957); la liberalització gradual de les importacions (a partir de 1960)...

164. Vegeu la «Nota de l'autor» que precedeix l'edició de l'obra dins TO, p. 648.

va destinat. O alguns caràcters resultaven massa elaborats perquè traduïssin, al gust d'aquest públic, unes realitats tan categòriques, a parer seu, com el bé i el mal. O simplement, l'època d'aquest tipus de teatre ja començava a passar. No perquè no hi hagués un públic disposat a acceptar-lo, en principi, sinó pel cansament que provoca la reiteració d'uns esquemes massa rígids i de possibilitats francament limitades.

LES EXPRESSIONS D'UNA RENÚNCIA

ABANS DE CALLAR

TERCET EN RE: UN PETIT HOMENATGE AL TEATRE¹

En *Tercet en re* Oliver no pretén construir una història innovadora ni, tan sols, discretament original. L'autor ha escollit una trama típica de comèdia —que pot ser tractada més o menys lleugerament— i ha fet que un sol personatge la desen-

1. L'original d'aquesta peça —subtitulada *Un acte de teatre econòmic*— no figura a l'arxiu de l'autor. Però n'hi ha, tanmateix, una còpia mecanografiada, sense correccions manuscrites, en una capsula sense numerar de la Documentació ADB, dipositada a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Tampoc no coneixem amb seguretat quan va ser escrita, però potser ho va ser cap a finals de 1956 o a primeries de 1957. Oliver, en carta a Benguerel del 14 de març de 1957, *EBO*, III, p. 678, diu —sense precisar-ne la data— que n'ha fet una lectura a Mataró. Segons J. Coca, durant l'abril de 1957 també se'n va fer una altra lectura —probablement d'assaig— a l'estatge de l'ADV —vegeu J. COCA, *L'Agrupació...*, p. 61. El 4 de maig de 1958, l'actor Rafael Vidal Folch en va fer una lectura a les golfes del Cercle Artístic de Sant Lluç, en un acte organitzat per l'ADB —vegeu J. COCA, *L'Agrupació...*, p. 256. La peça va ser publicada per la revista *El Pont*, el 1959 —vegeu Joan OLIVER, «Tercet en re». *El Pont*, núm. 13, 1959. Oliver la va reeditar a 4 comèdies en un acte —vegeu Joan OLIVER, «Tercet en re». J. OLIVER, *4 comèdies...*, p. 97-114. Igualment, apareix a *TO*, p. 453-470. En el nostre estudi, hem usat aquesta edició, a la qual van referides les citacions textuais.

volupés tot suggerint els trets característics bàsics i les accions pertinents d'uns personatges virtuals. La seva pretensió ha estat convertir en real aquesta virtualitat; és a dir, teatralitzar la il·lusió, donar entitat escènica a unes figures que prescindeixen de l'encarnació. L'economia, doncs, de què parla el subtítol de *Tercet...* té un sentit molt clar: una sola presència real pot fer visibles i oïbles un conjunt de presències virtuals. Per tant, la peça és un petit homenatge al teatre que, en aquest aspecte, cal vincular a *Primera representació* —altrament, molt més complexa.

Perquè en aquesta última obra, a través dels personatges de Regina, Clavellet i Rosaura —uns mestres indiscutits en l'art de fingir—, Oliver reincideix en aquesta exaltació del poder de la ficció encarnada que és el teatre. D'altra banda, el vincle entre ambdues obres de l'autor afecta alguna qüestió parcial, com és ara una certa semblança en un vessant de la conducta de la Roser de *Tercet en re* i la Regina de *Primera representació*. L'una i l'altra mostren un cinisme coincident davant l'interès econòmic: Roser, desfent-se, sense gaires escrúpols, de Callís i Romeu per casar-se amb un vell de contrastada solvència; Regina, intentant fer el mateix amb Joan, primer, i després amb Francesc.

I encara més, des d'un altre angle: cap de les dues existeix en algun àmbit dramàtic. I és que Regina no és la noia burgesa que pretén ser davant dels badocs que se n'enamoren —no hi ha, doncs, cap Regina de casa bona, que és una pura il·lusió, sinó una aventurera que té tractes amb individus com el Cadell; de la mateixa manera que tampoc no hi ha cap Roser davant els espectadors de *Tercet en re*, sinó una altra il·lusió que un autor i un actor són capaços de fer possible. Tampoc Clavellet i Rosaura són els pares respectabilíssims que volen ser. Com tampoc Romeu i la Sra. Carme són més que virtualitats que desitgen l'actualitat.

En resum, podem dir que *Tercet en re* és, efectivament, un text que planteja per damunt de tot problemes de tècnica teatral,² però que s'inscriu de ple, encara que en to menor, en el

2. Joaquim MOLAS, pròleg a *Tres comèdies*, p. 14.

món de les preocupacions temàtiques d'Oliver i, alhora, es constitueix en modest però convençut homenatge al teatre. Potser també per aquest últim motiu —és a dir, com a mostra integradora de tradició i d'innovació—, Oliver idea un personatge únic que, alhora, en suggereix d'altres, i a les mans del qual posa recursos diferents: d'una banda, els trucs ja acceptats plenament —la conversa telefònica (que el mateix Oliver havia utilitzat en *Ball robat*), el diàleg amb una hipotètica veïna a través de la finestra; de l'altra, una possibilitat no gaire freqüent —el diàleg amb uns personatges invisibles que sembla que tingui davant. L'autor parteix, doncs, d'unes solucions prou conegudes per aproximar-se, aparentment, com ja fa anys que va ser assenyalat, a la tècnica de l'Eugène Ionesco de *Les chaises* (1951),³ estrenada pocs anys abans que Oliver redactés aquesta peça.⁴

Tercet en re és un text escènic que radicalitza les conseqüències formals d'alguns aspectes del diàleg tradicional, que aquí també gira a l'entorn del triangle amorós. En realitat, Esteve Callís construeix un monòleg a partir del diàleg amb ell mateix, tal com ho podem observar en els períodes dramàtics en què resta sol a l'estudi i no dialoga, suposadament, amb algú altre. Però aquest monòleg es converteix, aviat, en un nou diàleg amb personatges impalpables. Tanmateix, hi ha sempre en el fil del discurs de l'home un retorn a si mateix, a l'autoconfessió, que determina l'estructura general del monòleg de fons i n'assenyala la progressió.

L'obra és, per damunt de tot, una experiència formalista menor, en la qual l'autor vol operar des de l'enginy per tal d'aconseguir una diversió «intelligent» del públic. De fet, però, l'obra posa en evidència la limitació de la capacitat de renovació formal de l'Oliver de finals dels cinquanta. Per altra part, i això creiem que és el més important, és la primera mostra, juntament amb *La barca d'Amílcar*, d'una desorientació creativa

3. *Ibidem*, p. 14.

4. *Les chaises* va ser estrenada al Théâtre Lancry, de París, el 22 d'abril de 1952.

en l'àmbit dramàtic —cosa que comportarà la renúncia a l'escriptura continuada de peces mínimament ambicioses—, de la qual ja no sortirà.

LA BARCA D'AMÍLCAR
I QUASI UN PARADÍS:
UN MATEIX PLANTEJAMENT DRAMÀTIC⁵

Oliver va concebre *La barca d'Amílcar* com un senzill mecanisme comicoirònic, en la mateixa línia que *Quasi un paradís*. Realment, són moltes les semblances entre ambdues peces, a part de l'evident ambientació comuna de pastitx històric de caràcter farsesc.

5. L'original d'aquesta obra —subtitulada *Plagassiat incòngrua en un acte i, pràcticament, en vers*— figura a l'arxiu de l'autor. Consta de vint-i-tres fulls holandesos, mecanografiats a doble espai a una sola cara, amb algunes correccions autògrafes d'Oliver. N'hi ha, també, una fotocòpia de mida DIN-A4, sense signar i sense correccions manuscrites, a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre —c. mec. 116-1.901 17.610-N. *La barca d'Amílcar* va restar inèdita fins al 1993, en què va ser publicada per Lluís Busquets i Grabulosa —vegeu Joan OLIVER, «La barca d'Amílcar». Joan OLIVER, *Antologia*. Barcelona: Barcanova, 1993, p. 37-77 (Biblioteca Didàctica de Literatura Catalana, 36). [El volum, a part del text complet de *La barca...*, conté una selecció de la poesia i la prosa d'Oliver, a més de la introducció, l'apèndix, els comentaris i les notes del curador.] En el nostre estudi hem recorregut a aquesta edició, a la qual van referides les citacions textuais.

L'obra va ser estrenada en una sessió de «L'Alegria que Torna», el 16 de juny de 1958, al Teatre Windsor, sota la direcció de Joan Alavedra, en representació conjunta amb *El sopar de gala*, de Ramon Folch i Camarasa, i *Joan I o l'amador de la gentilesa*, de Ferran Soldevila. La sessió era concebuda com un homenatge a la ciutat de Barcelona, i als actors de l'ADB i de L'Alegria que Torna, en les persones de Josep Maria Pi i Sunyer i Jeroni de Moragas. Per tant, *La barca...* —el mateix Oliver hi feia el paper d'Istolaci— devia ser un text encarregat expressament per a l'avinentesa, i escrit, potser, a començament de 1958 —vegeu J. COCA, *L'Agrupació...*, p. 79. Vegeu també el repartiment complet a la p. 185.

L'any anterior, 1957, Oliver ja havia col·laborat amb L'Alegria que Torna fent una versió del sàinet *La teta gallinaire*, de l'autor vuitcentista Francesc Camprodon. Per a «L'Alegria que Torna», vegeu J. COCA, *L'Agrupació...*, p. 23-28.

En una i altra obres, l'autor planteja el tema de la confrontació de dues cultures, de dos models d'organització social, i les seves repercussions sobre els grups humans que hi són implicats i sobre el territori on es produeix aquesta nova realitat.

La barca d'Amílcar busca, per damunt de tot, la complicitat amable i agraïda del públic. I per tal d'obtenir aquest objectiu recorre a un humor basat en l'anacronisme, en un somrient enginy verbal i en unes situacions de quadre històric impossible, paròdic, devorat per una farsa que, lícitament, només busca divertir. Aquest text d'Oliver neix molt marcat pel seu caràcter d'encàrrec menor, potser resolt amb presses, i per a uns destinataris —que s'esgotarien en una sola representació— poc inclinats a les sorpreses en una sessió convocada com a homenatge a Barcelona.

Dramàticament, el text resulta encara més prim que el de *Quasi un paradís*, perquè l'autor hi renuncia a l'expressió de cap conflicte real. I sense això, difícilment hi podia haver més que unes amables escenes enllaçades. El resultat que tenim és el d'una peça desfibrada, escassament teatral. Però cal pensar que, si és així, és perquè el dramaturg ho va voler o, almenys, no li va importar gaire. Si no, segurament s'hauria plantejat la peça de tota una altra manera.

UNA INSTANTÀNIA COSTUMISTA
AL SERVEI DE JOAN CAPRI:
*EL MERCAT COMÚ*⁶

El fet que el text fos pensat per a Joan Capri en determina completament el contingut, el to i l'estructura. *El Mercat Comú*

6. L'original d'aquest monòleg no figura a l'arxiu de l'autor, i va ser escrit, potser, cap a 1964 o 1965 per a l'actor Joan Capri, que, tanmateix, no va arribar a estrenar-lo. Deduïm l'any aproximat d'escriptura de l'any de publicació del monòleg. Per altra banda, Oliver, en una carta a Benguerel d'uns anys abans —19.2.1961, *EBO*, III, p. 729—, afirma que ha escrit el guió d'*El pare pedaç* per a Capri. Però, entre els papers de l'autor, no hem trobat aquest

té, en part, la mateixa estructura dramàtica que *Conferència a la vall*. Però cal pensar que Oliver probablement s'hauria vist obligat a alterar-la si no hagués resultat adequada a les capacitats escèniques —i discogràfiques— d'un actor conegudíssim, a finals dels cinquanta i al llarg dels seixanta, pels seus monòlegs humorístics que, sovint, tenien una construcció semblant a la que revela *El Mercat Comú*.

No cal dir que una certa analogia estructural entre aquestes dues peces d'Oliver no comporta una afinitat en la temàtica i en la modulació del text. Perquè si *Conferència a la vall* té la intenció de dur a l'escenari una meditació a l'entorn de qüestions essencials de l'experiència humana, *El Mercat Comú* simplement engalza unes visions costumistes en un eix temàtic ben bé circumstancial. I que no es manté fins al final del text, com passava en el primer monòleg, sinó que es dissol en els esbossos costumistes a què ens referim, per reaparèixer en la conclusió.

La possibilitat de l'ingrés de l'Estat espanyol al Mercat Comú —aspiració del règim franquista després del Pla d'Estabilització de 1959, a la qual recorria periòdicament durant la dècada dels seixanta com a instrument de propaganda— genera un seguit de consideracions immediatistes i pintoresques de l'home del carrer que s'adreça al públic.⁷

text, ni tan sols apunts o esbossos que hi facin referència. Podria tractar-se, sota aquest títol, d'una primera redacció d'*El Mercat Comú*?, «El Mercat Comú». *El llibre de tothom*. Barcelona: Alcides, 1965. Reeditat dins *TO*, p. 731-738. En el nostre estudi, hem utilitzat aquesta última edició, a la qual van referides les citacions textuales. Altrament, J. Oliver va dedicar un article a Joan Capri en la seva secció, de *Serra d'Or*, «Tros de paper». L'autor hi parlava de l'efecte positiu que haurien pogut tenir, en les circumstàncies polítiques i culturals dels anys cinquanta, els discos parlats en català de Capri pel que fa a la difusió d'una fonètica, una sintaxi i un lèxic no embastardits i correctes —vegeu Joan OLIVER, «Tros de paper». *Serra d'Or*, any VII, núm. 9 (setembre de 1965), p. 73-74. Recollit també a Joan OLIVER, «Els monòlegs de Joan Capri». *Tros de paper*. Barcelona: Ariel, 1970, p. 131-132.

No sabem que *El Mercat Comú* hagi estat representat.

7. Abans, en el poema *Cobles del temps*, del recull *Vacances pagades* (1960), ja hi trobem l'eco del procés de constitució de l'anomenat Mercat Comú.

D'altra banda, allò que de primer proclama aquest individu és la bondat de la institució europea. Però tot seguit, afirma clarament la pròpia incapacitat per jutjar, amb coneixement de causa, una institució europea de tant prestigi (TO, p. 733).

HOME DEL CARRER: [...] El Mercat Comú és fantàstic, uf! No ho he negat mai. Ara, que jo no hi entenc gaire, en aquestes coses, no m'estic pas de dir-ho.

Les declaracions de l'Home del carrer ens posen davant d'un personatge que reflecteix un tret característic de la propaganda de l'Estat franquista: la voluntat de crear una opinió pública massivament favorable als propòsits del règim sobre la base de la consciència de l'escassa preparació intel·lectual i humana per poder apreciar, correctament, la veritat dels interessos col·lectius. Atesa aquesta circumstància, l'Estat —els grups dirigents de l'Estat totalitari— es constitueixen en intèrprets lliures de l'afany real, no aparent, del conjunt de la població.

Tanmateix, aquest punt de partida no és desenvolupat mitjançant la reflexió política a la qual podria haver donat peu, sinó que Olíver l'encamina cap a confessió elemental, immediatista, d'una cavil·lació volgudament anodina.

Realment, al llarg del monòleg, hi ha una estratègia d'aproximació progressiva a la veritat del subjecte que parla, encara que, per a això, ens haguem remuntat a l'emigració a Alemanya. Al mateix temps, el motiu de referència —el Mercat Comú— es va desdibuixant fins a desaparèixer, i ressorgir, després, amb una relativa sorpresa. Al final, s'imposa la realitat d'aquest home comunicatiu i suposadament prudent: és la imatge del perfecte gandul, i tota la seva vèrbola tendeix a amagar aquesta veritat. Paradoxalment —renunciant a ser senyor del seu silenci— acaba mostrant-la amb tota evidència (TO, p. 738).

HOME DEL CARRER: [...] Des que vaig sortir —amb el cap alt, eh?, i bufant!—, des que vaig sortir de la fàbrica de plàstics «Rodergues, Campdelacreu, Ibaibarriaga, Vilaclaveregó, i Companyia

Limitada» estic escarmentat, molt escarmentat, creieu-me, i vaig amb peus de plom en això d'«acceptar» una col·locació. [...] Sort que la dona hi posa el seu granet de sorra [...]

La peça té l'interès de mostrar molt breument unes situacions col·lectives definitòries del desenvolupament de l'Estat franquista dels anys seixanta —l'emigració, la millora de la situació econòmica familiar, amb la primera expansió de la societat consumista— i de l'estat sociocultural del país —la castellanització de determinats àmbits— en la línia descriptiva, lleument crítica i eficaçment humorística dels monòlegs més aconseguits de Joan Capri.

UN TEXT FET DE RESSONS: CONFERÈNCIA A LA VALL⁸

Oliver estructura aquest monòleg d'una manera, en part, semblant a com veiem que ho fa amb *El Mercat Comú*, tot i la diferència de continguts entre l'un i l'altre. És a dir: l'autor ens presenta un nucli temàtic que fa explícit gairebé a l'inici del monòleg, que després va reiterant, amb molt poques variacions, al llarg del text i a l'entorn del qual articula unes reflexions que en matisen i completen el sentit. Però si el personatge únic del monòleg que hem esmentat se'n apareix, al final, sota un aspecte nou, no ocorre el mateix pel que fa a l'individu que ens parla en *Conferència a la vall*.

8. L'original d'aquesta peça —subtitulada *Monòleg*— no figura a l'arxiu de l'autor. Havia de formar part de l'espectacle, sobre textos d'Oliver, *Lloguem-hi cadires*, que projectava Feliu Formosa el 1966 i que finalment no va aconseguir l'autorització corresponent —vegeu C. MARTÍ FARRERAS, «Pere Quart no sap si estrena o no estrena». *Tele-estel*, núm. 10 (23.9.1966), p. 11. Vegeu també Enric GALLÉN, «Estudi introductor». A: Llorenç VILLALONGA [i altres], *Sis peces de teatre breu*. Barcelona: Edicions 62, 1993, p. 22-25 (El Garbell, 43). Potser va ser escrita el mateix 1966. No sabem que hagi estat representada. Va ser editada dins *Teatre original* —vegeu J. OLIVER, *TO*, p. 721-733. En el nostre estudi hem utilitzat aquesta edició, a la qual van referir-se les citacions textuales.

El nucli temàtic que Oliver usa per vertebrar aquest monòleg és la insuficiència humana en el coneixement de la transcendència, cosa que converteix l'home, com a molt, en simple altaveu del més enllà. I precisament un d'aquests homes —un de qualsevol— rep l'ordre d'adreçar-se a tota la humanitat passada i present just abans de l'esdeveniment clau dels segles i les edats; just abans, del Gran i Definitiu Judici.

Diversos aspectes de la realitat humana aniran encastant-se angoixadament en aquest eix central: la consumació dels temps, l'actitud de l'home davant del misteri, la naturalesa del saber humà, el destí últim de la humanitat, el sentit de la humilitat davant l'eternitat, la substància del poder, la relació entre la pietat divina i la injustícia, el penediment, la relació entre la fe i l'estultícia, l'essència de Déu, el vincle entre autoritat divina i submissió humana, la realitat del mal, la incomprensió entre els homes i la incomprensió de Déu cap als humans, la desesperació i la inutilitat de la revolta...

Aquestes són unes qüestions només apuntades, naturalment, però del tot reveladores de les preocupacions metafísiques d'Oliver, a les quals s'havia referit més d'una vegada, sobretot en els últims anys de la seva vida.⁹ *Conferència...* és, doncs, un esbós i, alhora, un resum d'aquests interessos oliverians que van començar a manifestar-se en l'adolescència i que, teatralment, potser haurien culminat en la peça, mai no escrita, *A Roma abans d'hora*. Així i tot, en trobem mostres notables, deixant de banda la poesia, en algunes de les seves obres dramàtiques, com *Allò que tal vegada s'esdevingué*, *El roig i el blau* o *Una dreuera*.

Realment, cal vincular *Conferència...* a un text com *Allò que tal vegada...*, tant per la meditació global que s'hi manifesta —delineada, només, com ja hem vist— com per alguna allu-

9. Vegeu, entre altres, Lluís BUSQUETS I GRABULOSA, «Pere Quart/Joan Oliver, sense pèls a la llengua». *Foc Nou*, núm. 80 (desembre de 1980), p. 27-28; Evangelista VILANOVA, «El Credo de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 324 (setembre de 1986), p. 30-32; Ignasi RIERA, «Pere Quart, un poeta religiós». *Serra d'Or*, núm. 324 (setembre de 1986), p. 33-34; Ignasi RIERA, *El meu oncle Pere Quart*. Barcelona: La Campana, 1992, p. 182-192.

sió concreta. De fet, l'orador que s'adreça a la multitud parla, de vegades, com ho feien —o ho haurien pogut fer— Caïn o el Querub de l'altra peça en referir-se a les pròpies experiències. I no abandona, tampoc, la ironia... Fins i tot, al final del monòleg, l'orador té un record per l'aventura dels àngels rebels que va narrar el Querub en *Allò que tal vegada...* (TO, p. 729):

ORADOR: [...] Dempeus bípedes sense plomes de tota la terra i totes les edats! Clogueu els punys i alcem-nos com un sol home! No ens abandonem, no! REBELLEM-NOS! HI HA PRECEDENTS! [...]

És clar que tot allò que els tràfecs d'Adam, Eva i els seus fills tenien d'auroral, la realitat que ens mostra *Conferència...* ho té de crepuscular. I malgrat tot, subsisteixen les mateixes preguntes. I potser una insatisfacció acrescuda.

Per altra part, veiem en el monòleg que ens ocupa una vaga coincidència, segurament casual, amb un drama allegòric —un veritable auto sacramental laic— de Romain Rolland titulat *Liluli* (1919),¹⁰ en què desfilen, amb aire carnalesc, les més destacades entitats morals de la societat, que són analitzades des d'una perspectiva pacifista i universalista. L'extensa obra de Rolland té, també, aquell aire de resum essencial, categòric, que manifesta, també, *Conferència...* Ara bé, *Liluli* s'allunya de qualsevol pretensió metafísica que resti deslligada d'una immediata traducció política en el marc de l'Europa de la primera postguerra mundial i, sobretot, en l'àmbit de les relacions francoalemanyes.¹¹

Conferència a la vall se'ns apareix com un eco de preocupacions morals i existencials que han provocat l'interès pro-

10. Romain ROLLAND, *Liluli*. Le Sablier, 1919 [Edició de bibliòfil]. Reeditada a Romain ROLLAND, *Liluli*. París: Librairie Ollendorff, s. d.

11. El millor text per conèixer les orientacions del teatre d'aquest autor francès, potser ens el dona ell mateix: Romain ROLLAND, *Le théâtre du peuple ou Essai d'esthétique*. París: Hachette, 1913. Vegeu també Luis ARAQUISTAIN, pròleg a Romain ROLLAND, *Teatro de la revolución (Dantón y Los lobos)*. Madrid: Editorial Cenit, 1929, p. 7-15.

fund i continuat de l'autor. Però no passa de ser això: un eco més o menys fidel d'aquest món interior, sens dubte interessant —hi ha moments del monòleg, travessats al mateix temps per la por, la insolència i l'humor, que tenen un atractiu considerable—, tot i que massā fugaç i amb una concreció dramàtica massa feble. Tanmateix, hauria pogut ser el nucli argumental i conceptual per desenvolupar tota la trama d'una obra. Tanmateix, per a això, ja feia falta un altre dramaturg, amb una disposició personal i amb una trajectòria diferents de les d'Oliver.

UN RETORN A LA IRONIA BÍBLICA
DES DE LA POSTGUERRA EUROPEA:
NOÈ AL PORT D' HAMBURG¹²

Amb aquesta peça, Oliver prolonga aquell corrent de revisió de les llegendes bíbliques des d'una òptica irònica que havia iniciat abans de la Guerra Civil amb *Allò que tal vegada s'es-*

12. L'original de l'obra —subtitulada *Sobre una idea de Mark Twain*— figura a l'arxiu de l'autor. El formen vuit fulls holandesos numerats, mecanografiats a doble espai a una sola cara, amb correccions autògrafes d'Oliver. Respecte a aquests fulls mecanografiats, el text publicat presenta dues variants: el subtítol ha estat canviat pel *Plagi amb excrescències d'un article de Mark Twain*, i l'Inspector s'ha convertit en Comandant. L'últim full de l'anotació «B. 15 set. 66.» Uns anys abans, Oliver escrivia a Benguerel —carta del 19.2.1961, EBO, III, p. 729: «Ara penso en una comèdia amb Noè com a figura central». D'altra banda, l'article de Mark Twain que serveix de base a la peça d'Oliver és *L'arca de Noè*, que havia pogut llegir en la traducció catalana de Josep Carner —vegeu MARK TWAIN, «L'arca de Noè». *L'elefant blanc, robat*. Barcelona: Editorial Catalana [1918], p. 67-75. N'hi ha una segona edició de 1934. El 1955, l'Editorial Selecta en féu la tercera, dins la Biblioteca Selecta Universal. Vegeu E. GALLÉN, «Estudi introductor» a *Sis peces...*, p. 24, nota 30. O també el podia conèixer en la francesa de François de Gail —vegeu MARK TWAIN, «L'arche de Noè». *Un pari de milliardaires et autres nouvelles*. Paris: Mercure de France, s. d. Per altra part, Oliver va traduir al català un poema de MARK TWAIN, *The War Prayer*. St. Crispin Press Book, s. d.: MARK TWAIN, *Pregària de guerra*. Barcelona: Institut Víctor Seix de Polomologia, 1979 [No sabem quin camí devia seguir aquesta traducció, atès que no podia recórrer a l'original anglès]. A més, diverses obres de Twain figuren a la biblioteca de l'autor.

devingué i havia continuat parcialment durant els anys cinquanta, amb *El roig i el blau*. Com ja hem assenyalat, la història de Noè és recollida per André Obey en la peça de títol idèntic estrenada el 1931. Però hi recorren, igualment, altres escriptors literàriament ben coneguts per Oliver. Aquest és el cas de Jules Supervielle, amb la seva narració *L'arche de Noé*, que a més dóna títol a tot un llibre de relats.¹³ Per altra part, el mateix Oliver havia tractat aquesta figura en el poema *Noè*, del volum poètic *Terra de naufragis*, en què ens n'oferia «una visió con-
trateològica».¹⁴

La peça es va estrenar el 18 d'octubre de 1966 a la Cova del Drac —amb *Sinfonia americana*, de Xavier Fàbregas—, en un espectacle de cabaret del grup Teatre de Prop, que dirigia Feliu Formosa. L'escenificació de *Noè...*, conduïda per Francesc Nello, tenia el següent repartiment: *Noè*, Francesc Balcells; *Cora*, Nadala Batiste, i *Comandant del port*, Feliu Formosa. Va ser publicada, per primera vegada, en el volum *Teatre original* —vegeu J. OLIVER, «Noè al port d'Hamburg». *TO*, p. 739-750. Reeditada dins *Sis peces...*, p. 87-97. En ambdues edicions du el subtítol *Plagi amb excrescències d'un article de Mark Twain*. En el nostre estudi, recorrem a l'edició de *TO*, a la qual van referides les citacions textuals.

Per a l'obra de Mark Twain, vegeu, entre altres: Kenneth S. LYNN, *Mark Twain and Southwestern Humor*. Boston: Little, Brown, 1959; Franklin R. ROBERS, *Mark Twain's Burlesque Patterns*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1960; William M. Gibson, *The Art of Mark Twain*. Nova York: Oxford University Press, 1976.

13. Jules SUPERVIELLE, *L'arche de Noé*. París: Gallimard, 1938 (NRF).

14. Antoni TURULL, *Pere Quart, poeta del nostre temps*. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 112-113 (Llibres a l'Abast, 197). Cf. E. GALLÉN, «Estudi introductor» a *Sis peces...*, p. 25.

El tractament irònic de mites bíblics, característic d'Oliver des de la joventut, també es manifestarà en llibres poètics posteriors. I així, a *Vacances pagades* trobarem la secció «Sis endevinalles», formada per sis poemes breus, cinc dels quals —el sisè va adreçat a Dante— són dedicats, respectivament, a Eva, al descans diví del setè dia, Job, a la història del rei David i la muller d'Uriès i a Jonàs. A *Quatre mil mots* veiem que la composició *Exegesi casolana* integra nou poemes breus en què Pere Quart ens ofereix les respectives semblances d'Adam, Caïn, Noè, Abraham, Lot, David i Betsabé, Salomó, Job i Qohèlet —autor de l'Eclesiàstès. Alguns d'aquests epigrames —«Adam», «Abraham»— revelen una capacitat satírica notabilíssima, clarament superior a la de *Noè al port...* Potser són, d'altra banda, l'expressió sintètica de les

Però ara l'autor no busca de situar-se —com en ambdós casos anteriors— en la realitat passada o present dels mites duts a escena, sinó que crea una nova situació en què conflueixen la llegenda remota —Noè— i la contemporaneïtat —el comandant alemany—, tal com ja s'esdevenia en el conte de Mark Twain. Per consegüent, l'anacronisme no hi apareix només en el desenvolupament de l'anècdota, sinó que s'installa en l'estructura bàsica de l'obra.

El fet que el dramaturg situï *Noè al port d'Hamburg* en l'època actual implica que el fred rigor del comandant alemany ens suggereixi alguna cosa més que el simple ordenancisme que es podia desprendre del dibuix que Twain fa del funcionari del port de Bremen. I és que la conversió d'aquest en comandant introdueix una clara connotació militar en el personatge i en la situació, a part que Oliver en remarca més la inflexibilitat obtusa que no pas que sigui «respectuós, digne, benevolent, cavaller perfecte».¹⁵ Però hi ha, encara, una altra qüestió fonamental en la visió del màxim responsable del port d'Hamburg: ha viscut les dues guerres mundials, en les quals —sobretot en la segona— la humanitat va poder comprovar el grau de racionalitat i eficàcia germànic. Això dona un toc sinistre a les paraules de l'alemany i agreja, de passada, la mateixa ironia d'Oliver.

Noè al port d'Hamburg és, sens dubte, una sàtira de les suposades racionalitat i eficàcia modernes, vistes, sovint, com els valors superiors de les societats industrials, les quals, com a conseqüència lògica d'aquesta sobrevaloració, se senten desarmades davant dels qui intenten optar per un altre model de vida. Potser la seva incapacitat creixent per acceptar la irrupció de l'atzar i el desordre inherents a la vida en fóra una de les notes més vistents, concretada aquí en la grotesca reacció del co-

narracions bíbliques que havia projectat i que no va arribar a escriure. Finalment, a *Poesia empírica* observem encara el poema *Calefucció reial*, en què el poeta feia referència a la pràctica del rei David, vell, d'escalfar el llit «amb una fogosa donzella» —*Primer llibre dels Reis*, 1, 1-4.

15. M. TWAIN, *L'elefant blanc...*, p. 69.

mandant en escoltar l'anunci, tan forassenyat, del Diluvi... El vell mite de Noè, doncs, projectant-se en el temps, culmina en provocar un gest ridícul d'un eficient i orgullós buròcrata del segle xx.

La proposta, menor, no cal dir-ho, assenjala un cert rejuveniment en l'escassa literatura dramàtica que Oliver escriu en aquests anys seixanta i que tindria una continuïtat en les escenes breus que escriuria per al muntatge de Ventura Pons *Bestiari i escarnis de Pere Quart*.¹⁶ Ara bé, el més interessant a assenyalar respecte a *Noè al port d'Hamburg* és la introducció que Oliver hi fa d'un matís nou que afecta el referent bíblic: la paraula del Llibre, contradictòria i discutible —com ha volgut demostrar sempre l'autor de l'obra que ens ocupa— té, malgrat tot, una força transgressora que no podem oblidar. Com molt bé demostra l'actitud d'aquest Noè que l'autor extreu del mite i que, racionalment i críticament, fa seu. Per altra part, com en el cas de *Conferència a la vall*, també hem de lamentar que això no propiciï un envit de més envergadura.

UNA REFLEXIÓ FINAL SOBRE EL TEATRE: *VIVALDA I L'ÀFRICA TENEBROSA*¹⁷

Vivalda... és, al nostre entendre, el veritable comiat d'Oliver al teatre. I és un comiat construït des d'un humor més apa-

16. I també, pel que en coneixem, en les redactades per al frustrat muntatge *Lloquem-hi cadives*, que Feliu Formosa havia de dirigir el 1966 i que la censura de l'època va impedir de fer realitat.

17. L'original d'aquesta peça —subtitulada *Criptograma*— figura a l'arxiu de l'autor. Consta de disset fulls holandesos, numerats, mecanografiats a doble espai a una sola cara, sense correccions manuscrites. En el primer full d'aquest original se'ns indica que l'obra va ser escrita el 1966 i llegida per Oliver a El Racó, de Mataró, el 1967. En canvi, la nota que precedeix l'edició de l'obra a *4 comèdies...* —p. 116— i a *TO* —p. 752— afirma que la peça va ser escrita el 1967. Juntament amb el text definitiu, hem trobat a l'arxiu de l'autor tres redaccions anteriors de la mateixa peça. Respecte a la quarta redacció de *Vivalda...*, el text publicat a *TO* i a l'anterior *4 comèdies en un acte* mostra quatre canvis: el subtítol *Criptograma* —o *Criptodrama?*— ha estat

rent que real i des d'una innegable perplexitat. L'autor no pot comprendre les noves orientacions de la literatura dramàtica i es deixa dur cap a la solució perillosa de respondre-hi amb una paròdia immediata i indubtablement combativa. Però creiem que l'opció és un error, perquè les paròdies rarament són una contradicció literàriament eficaç de les obres de referència si no aposten —i aquesta no és la circumstància de la peça d'Oliver que ens ocupa— per una creació suficientment autònoma i articulada segons les lleis de la necessitat interna.

Per altra part, això últim era impossible si l'autor partia d'una amalgama de tendències diferents del teatre contemporani. I és que així contribuïa a tornar imprecisos els objectius a abatre, més enllà de la ridiculització massa fàcil i agraïda d'uns tics —de vegades, indubtables— que Oliver pren com a elements definidors de la substància del nou teatre. Altrament, la seva paròdia més aviat se circumscriu —si deixem de banda el pròleg o l'escena final, en trencar els actors la convenció dramàtica— a algun model del teatre de l'absurd.¹⁸

L'autor, però, veu el conjunt de les propostes del teatre abunyolat com unes construccions que descansen damunt d'una estructura sobrecarregada de components diversos, que no són sotmesos al rigor d'una bona composició. Per incapacitat o per una ambició desmesurada, els dramaturgs del nou teatre es lliuren al desordre genialoide i abandonen la labor pacient de

substituït per *Pastix*; a Vivalda no se li atribueixen 16 anys sinó 20; Una Veu ha estat substituïda per Veuves diverses, i la llista de Persones, per la de Personatges. La primera edició és de 1970, en el volum 4 *comèdies en un acte* —vegeu J. OLIVER, «Vivalda i l'Àfrica tenebrosa». 4 *comèdies...*, p. 115-136. Reeditada dins *TO*, p. 751-772. En el nostre estudi, hem recorregut al text d'aquesta reedició, a la qual van referides les citacions textuals. Va ser estrenada per l'Agrupació Teatral Sis x Set el 20 de juny de 1970, a Terrassa —en sessió conjunta amb *Cambreva nova*—, pels actors Josep Maria Casanovas, Rosa Morata, Manuel Moreno i Francesc Tudó. La direcció, col·lectiva, era de Francesc Sumsi, Toni Prunés i Carles Grau.

18. Segons F. Formosa, *Vivalda... fóra* «una rèplica del Ionesco de *La cantant calba*». Cf. Xavier Fàbregas, «Dues estrenes de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 131 (agost de 1970), p. 57.

dotar l'obra d'un sentit lògic. El fet implica una dissolució de la sintaxi teatral, la qual cosa provoca que un punt de partida acceptable —com ell ha mirat d'esbossar a *Vivalda...*— hagi de passar tot seguit per un enfosquiment innecessari i per una disgregació que multiplica, teòricament, les possibilitats del text, però que, realment, les inutilitza. El resultat és una peça arbitrària i poc convincent que pot dur un títol de les mateixes característiques, com és ara aquest de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, que s'aplica a un text que, efectivament, com els del nou teatre, suggereix la tenebra.

Paròdia i situació política en la dècada dels seixanta

Vivalda i l'Àfrica tenebrosa s'estructura, realment, en un pròleg i un acte, units per una escena d'enllaç. En el primer, l'autor traça el marc teatral en què es desenvoluparà el cos de l'obra. No és una introducció a la temàtica sobre la qual ha treballat Oliver al llarg de la peça, sinó una reflexió a l'entorn de la realitat social i cultural de l'espectacle dramàtic. Aquest fet no solament incidirà en l'escriptura i la representació de *Vivalda...* sinó que la determinarà.

En el pròleg, l'autor té cura de presentar-nos d'una manera perfectament didàctica la situació empresarial, de públic i artística —aquesta última, des d'un punt de vista doble: el del director i el dels actors— en què l'obra arriba a l'escenari. I així, l'home madur declararà allò que l'empresa del teatre espera dels espectadors: bona educació i respecte escrupolós a la legalitat vigent —el franquisme tecnocratitzat dels anys seixanta.

Però l'home madur també fa referència, naturalment, a les condicions immediates de la representació. I per tal que aquesta sigui possible, cal eliminar les interferències innecessàries: des de les polítiques —esment al ministre d'Informació i Turisme, cap d'un departament governamental típicament franquista, amb capacitat de censura— fins a les artístiques —menció de Ricard Salvat, un prestigiós director amb una gran

presència en els escenaris catalans dels seixanta. Sense oblidar, però, les tradicionals i tòpiques —les de les mamàs i ties dels actors.

Les recomanacions finals de l'home madur depassen l'àmbit de la sala de representació per estendre's per un món exterior no gens ordenat —malgrat els esforços, sovint patètics, del poder—, sinó contradictori i caòtic, al qual l'empresa s'enfronta amb un sentit burocràtic, impàvid i ridícul.

El jove, per la seva banda, farà avinent al públic quina és la voluntat de l'autor davant la representació que està a punt de començar (TO, p. 755-756):

JOVE: [...] Abstingueu-vos en tot moment d'aplaudir o de manifestar la vostra aprovació en qualsevol altra forma.

L'autor del moment, doncs, és un tipus eixut i tirànic, preocupat per la pròpia independència fins a un punt de ridícula amenaça. Per tant, s'ha produït un canvi radical en l'actitud de l'autor: ara —en el moment que Oliver escriu *Vivalda...*— la moda cultura empeny aquell a posicions esquerpes que entren de ple en la mala educació. I que, altrament, no són més que una manifestació, sota una forma enganyosa, de l'antiga infatuació, tan desitjosa d'aplaudiments. Ara la complaença s'ha transmutat en acritud... Un autor com aquest és el més indicat per escriure una obra veritablement *nova*.¹⁹ Encara que el desacord entre l'autor i els actors sigui evident. Perquè aquests, ben contràriament a aquell, volen l'aplaudiment per damunt de tot: prenen l'obra a representar, tot i que en desconfien totalment, com una eina al servei de la promoció pròpia. Sembla, doncs, que el desconcert del públic està assegurat. Abans de començar la representació...

Per altra part, un sector del públic també creurà que ha arribat l'hora de manifestar-se. I aquest espectador de vint-i-dos anys que irromp a l'escenari només aconseguirà esbossar

19. En aquest aspecte, sembla clara la relació de fons de *Vivalda...* amb les reflexions de l'intermedi de *Primera representació*.

actituds genèriques, però reveladores, d'un cert clima social que ha travessat les portes del teatre i que domina en uns certs sectors de la sala (TO, p. 757):

ESPECTADOR, a l'empresari: ¿Us resigneu a pertànyer al món subaltern de la indústria i el comerç? (*Insultant*): Apolític!

EMPRESARI, furiós, agafant-lo per la solpapa: Insolent! Brètol! Sóc de l'Òmnium [...]

ESPECTADOR, *deseixint-se, digne*: Sapigueu-ho, senyors de la platea: Protesto!

Es retira amb el cap alt.

Abans, però, el mateix autor ja havia assajat una nova provocació en fer passejar pel prosceni una pancarta on es llegia: «Rogamos disculpen las molestias que pueda ocasionarles esta obra» (TO, p. 757).

Tampoc no serà gens estrany, doncs, que els actors, més endavant, gairebé al final de la representació —i en l'imperi de l'excés en què s'ha convertit el teatre—, surtin dels seus papers no per establir una dialèctica entre la realitat i la ficció teatral, sinó perquè l'obra s'ha esgotat en ella mateixa i en el desconcert del seu llenguatge. Oliver intentarà posar una reflexió sobre el teatre contemporani en boca de l'actor que feia de Jansènius. Però la confusió d'aquest sembla que sigui l'expressió del desconcert —o del cansament— propi.²⁰

Per tant, la confusió del món es reflecteix en un teatre

20. La meditació que apunta l'actor que interpreta el paper de Jansènius no acaba de semblar coherent amb el gruix del que hem vist sobre l'escenari, ja que Oliver no ha seguit, ni per parodiar-les, les regles d'una dramaturgia didàctica com la brechtiana, sinó que ha adoptat l'aparença de l'absurd, tot i el recurs a algunes pinzellades més o menys socials. Per tant, l'esment al didactisme del teatre «d'uns anys ençà» no resulta prou justificat. Precisament, des de posicions brechtianes s'havia acusat el teatre de l'absurd de donar una visió immutable de l'home i del món, en contraposició a la visió canviant, influida radicalment per les circumstàncies històriques i socials, de la dramaturgia d'un Brecht. Una diferència essencial, doncs, entre altres, que motiva uns enfocaments diferents i inconfusibles.

igualment confús, que sembla renunciar a aportar la reflexió necessària sobre l'home i la seva experiència. Una veu proclama, després que s'hagin apagat els llums per causa d'un possible tumult entre bastidors: «—L'empresa ens saboteja! Llibertat!» I quan tornen a encendre's, el teló ja ha caigut. Només escoltarem l'*Alleluia* de Händel i una veu majestuosa que són, paradoxalment, el pròleg d'un estímul grotesc a gaudir d'un modern i felicíssim traüt i, en definitiva també, a allunyar-nos del teatre.

Certament, llançar-se a una actuació en les condicions creades fins ara és un acte de coratge o d'una radical inconsciència. I per a Oliver segurament és per aquesta última raó, ja que concep l'escena d'enllaç entre el pròleg i l'acte únic com una dansa de folls... Segons l'autor de *Vivalda...*, es tracta de dur a escena el «teatre abunyolat» que encarnen, en diverses latituds i en tendències diferents, dramaturgs com Beckett, Adamov, Ionesco, Brossa, Pedroló i Arrabal. Oliver fa un capmàs —un *pastix*,²¹ com proclama el subtítol de la peça— de tota aquesta literatura dramàtica. I la sotmet a una crítica amb pretensions de globalitat usant, de bell nou, el recurs del teatre dins del teatre. Perquè aquesta crítica sigui possible, es veu obligat a esquematitzar molt i, fins i tot, a trivialitzar, unes expressions teatrals distintes i, de vegades, oposades.

I és que, malgrat la diversitat remarcada, totes conflueixen en un aspecte essencial que Oliver no pot de cap manera compartir: sorgeixen d'unes posicions dramàtiques que trenquen completament amb la tradició del teatre burgès, sigui a través de la negació de la raó interpretativa, de l'exasperació racional o de l'exaltació fàustica.

Oliver intentarà posar en evidència la falsedat d'uns plantejaments que li resulten profundament incomprensibles, perquè la seva voluntat d'esdevenir un crític de la vida i del teatre burgesos —un desig en bona mesura incomplert— no considerava la possibilitat de prescindir d'unes formes i uns contin-

21. En el sentit tradicional de paròdia satírica.

guts mínims establerts per la sòlida tradició burgesa. Ell pretenia esdevenir un renovador intel·ligent i penetrant d'aquesta tradició, no pas un destructor.

Una comèdia burgesa estafeta

Per al dramaturg de *Vivalda...* —un home que s'acosta a la setantena—, la revolució escènica iniciada en la dècada dels cinquanta i que, en els seixanta, es fa més intensa i variada, allunya el teatre d'allò que entén que és la veritable eficàcia literària i humana. Creu que el rumb emprès resulta totalment equivocat i, per altra part, se sent capaç de mostrar la veritat que hi ha al fons dels camins pretesament nous.

Per consegüent, Oliver escriu un acte que vol demostrar que els corrents que van imposant-se no són altra cosa que una mala, atrabiliària reescriptura d'unes situacions de principi tractades molt més afinadament per dramaturgs creïbles i sense aspiracions a una dubtosa originalitat. En definitiva, el teatre de Beckett —tot i haver-lo traduït— i els altres són únicament adequats per a «esnobs i pòtols». No per a qui estima la veritat profunda del teatre, que demana precisió racional, vida, matisació i claredat constructiva, qualitats a les quals renuncien els autors denunciats.

I Oliver ens ho pretén demostrar des de la mateixa atribució de noms a la parella protagonista de l'obra, Jansènius i Vivalda. Aquests són noms que no remetent amb concreció a cap llengua o cultura; noms que s'aparten de les diàfanies identificacions naturalistes. Jansènius i Vivalda són apellatius que ens insinuen un món estrany i inhòspit. Però els personatges que els duen desenvoluparan l'acció de la peça en un entorn que, si el mirem sense cedir al desconcert, ens resulta ben conegut en allò que té d'essencial: es tracta de la sala d'estar de qualsevol pis benestant. Hi veiem un «balancí de lona blanca», una «*chaise longue*», un «puf de luxe, de la *belle époque*» (TO, p. 759).

La combinació d'aquests elements d'utilitatge pot resultar

més o menys inusual, però no deixa de definir un àmbit conversacional com és, bàsicament, un saló burgès. Que, d'altra banda, estiguin emmarcats per una reproducció de la Venus de Milo i la Lluna —imatges de l'amor i la fecunditat que han de presidir una família com cal— és perfectament natural. I això encara que un dramaturg de les noves escoles tingui un interès «creatiu» a fer notar que l'astre de la nit és «una bomba de can Jorba». El recurs potser sorprèn, però no canvia pas la realitat fonamental que constitueix el marc de l'acció. Ens trobem davant d'una sala d'estar instal·lada en un camp de rostoll, que, tanmateix, no passa de ser un recurs per desconcertar l'espectador ingenu. Perquè, si el dramaturg vol subratllar la desolació d'un àmbit o d'una acció, bé pot emprar mitjans més subtils que no distreguin l'atenció del públic, el qual ha de fixar-la en els suggeriments del diàleg.

Certament, si l'espectador permet que l'autor el confongui amb unes rèpliques inicials que no respecten la formalitat lògica, li serà impossible de veure la realitat de l'obra que hi ha damunt de l'escenari. Perquè al llarg de tota la peça el dramaturg anirà distribuint reflexions que, despulades de tot el que considera una forma o altra de retòrica gratuïta, ens transmeten la substància de la vida familiar burgesa. I així hi trobem consideracions sobre la naturalesa mateixa del fet de viure en aquesta estructura (*TO*, p. 759):

JANSÈNIUS: [...] La vida de la llar és deliciosa i abominable, estimada tieta, sobretot quan hi ha tants fills. I aquest és precisament el nostre cas, però a la inversa... [...]

VIVALDA: [...] La família, considerada a vista d'ocell, és un pentàgon frustrat, com a mínimum.

Així doncs, el triangle habitual acaba sovint per convertir-se, amb la intervenció dels fills, en una figura més complexa i, per tant, més problemàtica —el pentàgon. Potser sí que caldria posar la institució sota l'advocació d'un digne representant de la minoria blanca i discriminadora —sempre tan entusiasta de la família— com va ser Ian Smith, primer

ministre de la Rodèsia d'abans de l'abolició de la separació de races.

Com hi trobem, igualment, visions del matrimoni, base indestructible del món familiar. Un matrimoni fonamentat en el sexe i en el domini i la consegüent ànsia de rebel·lió, sovint inconscient, de la dona. El matrimoni té també algun altre suport tan sòlid com els que acabem d'esmentar. Per exemple, els diners, essencials per aconseguir impossibles —sobretot de la Cúria Vaticana i de les seves arbitriarietats, una de les obsessions d'Oliver... Parelles i famílies del dia tenen accés a una nova felicitat obligatòria, funcional que la «veu autoritària i solemne» de l'última rèplica sintetiza molt bé (*TO*, p. 772):

UNA VEU [...]: Prou!

Silenci total. En to triomfalista.

I demà, diumenge, dia del Senyor, tothom a l'autopista.

Però una família d'aquestes característiques no pot acabar-se en ella mateixa, sinó que ha de contribuir a crear uns espais que siguin reflex i model del seu benestar. I així neix l'època daurada del gran negoci immobiliari...

La ciutat que s'aixeca sobre aquesta realitat —com és ara la Barcelona dels seixanta— explicaria unes declaracions com les atribuïdes al primer ciutadà. Així com la naturalesa de l'Estat —en el moment de la redacció de l'obra; és a dir, amb Manuel Fraga que exercia de ministre d'Informació i Turisme— ens explica la ironia i la prudència amb què és descrita una situació de, diguem-ne, dificultat comunicativa —I, p. 765. La realitat invita a una paràbola en què domina el color gris del temps trist i plujós. I d'uns uniformes molt coneguts en aquells anys (*TO*, p. 767-768):

FORASTER: [...] A la nit tot els era jaç. L'endemà tornaren a mirar per la finestra, com Noè: «La grisor creix i es multiplica!» exclamaven

els més eixerits.²² [...] Sonà el migdia i encontinent una boira baixa envai les estances. Era una boirassa densa, individuada, reglamentada i altiva: empenyia, desalbergava, grapejava, acomboiava i conduïa ordinàriament. [...]

Però les tensions polítiques i les contradiccions culturals són molt més àmplies que les que l'autor ens ha presentat fins ara. I també ens afecten com les anteriors: són culturals en el sentit més ampli, i d'abast mundial. Aquest món excessiu es mostra plenament en la irracionalitat convulsiva d'un fenomen altament definitori del nostre temps: el turisme.

Amb la *desmitificació* —un mot ben representatiu d'uns anys i d'una sensibilitat— que Jansènius fa del missatge que ha proclamat l'altaveu, l'obra arriba a la culminació. O potser, solament, en un carreró sense sortida on s'hauria de limitar a un joc estèril de la paraula, convertida en un simple so articulat, tal com l'autor ja ha anat avançant al llarg de la peça (TO, p. 760):

VIVALDA, *interrompent amb untuosa suavitat*: Verbigràcia...

JANSÈNIUS, *enèrgic*: Viceversa!

VIVALDA, *tenebrosa*: Beatus ille!

JANSÈNIUS, *frenètic, encreuant i desencreuant els braços amb ritme mecànic*: Curriculum vitae!

Després de *Vivalda...*, i malgrat declaracions diverses,²³ la

22. «La grisor creix i es multiplica!» sembla procedir d'una autocita d'Oliver, el qual s'havia adreçat a l'inspector Creix, conegut membre de la Brigada Político-social del franquisme, amb aquesta admonició: «—Creix, però no et multipliquis!». D'altra banda, la història narrada pel foraster es refereix, en clau, a la tancada de protesta d'estudiants i intel·lectuals al convent dels Caputxins de Sarrià, el mes de febrer de 1966, en la qual Oliver va prendre part.

23. En els últims anys setanta afirmava, de tant en tant, que treballava en una obra intitulada *A Roma abans d'hora*, sobre la figura de Jesús. Vegeu, per exemple, Lluís Busquets i Grabulosa, «Pere Quart / Joan Oliver, sense pèls a la llengua». *Foc Nou*, núm. 80 (desembre de 1980), p. 27-28. En aquesta entrevista, però, reconeix que té aturada la peça. En realitat, si tenim en compte els papers que hem trobat en el seu arxiu, no va passar mai d'uns apunts previs, breus i dispersos.

dedicació d'Oliver a la literatura dramàtica serà encara més circumstancial que durant la dècada dels seixanta. I tot el que escriurà per a l'escena resultarà molt secundari en el conjunt de la seva obra. *Tobiada* n'és, sens dubte, el text més interessant. Però, d'altra banda, no s'ha d'oblidar que, realment, és l'adaptació televisiva, escrita amb l'ajut de Montserrat Julió, del conte del mateix títol del volum *Contraban*.

EN EL CAMÍ DEL VODEVIL:
MARC, ANTONI, CLEO I PATRA²⁴

És evident que *Marc, Antoni, Cleo i Patra* no és altra cosa que un simple entreteniment dramàtic que juga, en el títol,

24. L'original d'aquesta peça —subtitulada *Farsa neogoldoniana en un acte*— figura a l'arxiu de l'autor. Consta de vint-i-nou fulls DIN-A4, numerats, mecanografiats a doble espai a una sola cara, amb correccions manuscrites de l'autor, i amb una dedicatòria en el primer full: «A les dames i damiselles del Lyceum Club, 1933». Sembla que sota aquesta endreça hi ha la indicació ratllada d'un any il·legible. L'hem utilitzat en el nostre estudi. Ha restat inèdita. I no ha estat mai representada.

Al final de la pàgina vint-i-nou de l'original hi ha, escrita a mà per l'autor, ja vell —segons revelen els trets calligràfics—, l' anotació «B. 1933», que substitueix una anterior «B. 1931», la qual cosa contradiu la data de la dedicatòria de la portada —«1933». En aquest full hi ha també esbossades les caricatures dels personatges de l'obra: del Sr. de Polinyac, de la Sra. de Vallirana, del Dr. Virgili, de Cleo, de Patra, d'Antoni de Cerdanyola i de Marc de Vallirana. Aquest original és fotocòpia amb correccions manuscrites de l'autor, d'un d'anterior intítulat *Marc, Antoni i Cleopatra*, subtitulat *Farsa en un acte*.

Tanmateix, aquest que acabem d'esmentar és segurament còpia, amb variants, d'un d'anterior, o potser una redacció dels anys seixanta —hi ha una referència, barrada després, a la televisió— a partir d'una sinopsi argumental prèvia més o menys desenvolupada. Per tant, la peça no podia ser escrita, tal com la coneixem, el 1933. Per altra part, la dedicatòria al «Lyceum Club» ha de ser posterior a 1933, ja que aquesta entitat sembla que va desenvolupar les seves activitats teatrals entre 1934 i 1936, any, aquest últim, en què van quedar suspeses a causa de l'esclat de la Guerra Civil (Cf. E. GALLÉN, *El teatre. Història de la literatura catalana* 9, p. 420-421). Per tant, creiem que cal considerar *Marc, Antoni, Cleo i Patra* com un text de caràcter evocador, un palimpsest, si es vol, de finals dels anys seixanta o de primers dels setanta. D'altra banda, no indiquem les diferències entre ambdues versions esmentades de la peça, que són irrellevants.

amb les referències històriques del cas. Però el seu plantejament no aprofita els suggeriments d'un possible argument històric —a la manera, per exemple, del Bernard Shaw de *Caesar and Cleopatra*—, per presentar uns personatges que, amb la seva actuació, posin en crisi valors socials plenament acceptats i provoquin el dubte sobre els límits del bé i del mal.

En aquesta peça, Oliver se serveix d'una trama d'inspiració vodevilesca per plantejar una confusió de personalitat —recurs de gran tradició en el voldevil— que, al seu torn, provoca una confusió d'actituds.²⁵ No sembla que Oliver estigués gaire interessat a emprar a fons les possibilitats que el mateix argument deixa entreveure: no desenvolupa el personatge del doctor Virgili; no aprofita dramàticament la pretensió de Pompeu de Polínyac de tornar-se a casar, i no crea una confusió paral·lela a la d'Antoni i Patra. Li hauria calgut, per a això, escriure una obra més extensa i més complexa, cosa que depassava la intenció de redactar un passatemp destinat «a les dames i damiselles del Lyceum Club». Per tant, Oliver esbossa un vodevil —del tipus *vaudeville structuré*²⁶— pel qual no acaba d'apostar del tot.

Els personatges de *Marc, Antoni...* conformen un fris de figures petites i amables, a les quals l'autor ha llevat la dimensió grotesca i tràgica dels lilliputencs morals d'altres peces seves. Ara tenim davant nostre uns individus irrisoris, certament, però observats amb una mirada només entremaliada. I encara d'una entremaliadura blanca, gairebé cànida... L'autor, atent a una mecànica ben coneguda —que podria tenir el referent d'origen en Goldoni, superador de la *commedia dell'arte* i del

25. Per al vodevil, vegeu André ROUSSIN, «Farce et vaudeville». *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n.º 32 (décembre 1960), p. 69-72; Jacqueline AUTRUSSEAU-ADAMOV, *Labiche et son théâtre*. París: L'Arche, 1973; Henri GIDEL, *Le vaudeville*. París: Presses Universitaires de France, 1986 (Que sais-je?, 2.301).

26. H. GIDEL, *Le vaudeville*, p. 72-77. Es tracta d'un tipus de vodevil caracteritzat, essencialment, per una construcció argumental rigorosa i tancada i una intriga ràpida basada en el *quid pro quo*, sobre el qual es recolza la comicitat de l'obra.

vodevil primitiu de la Comédie-Italienne de París—,²⁷ fa un senzill exercici d'estil que no té altra pretensió que distreure uns espectadors benèvols i amicals. Això i, conscientment, la d'esgotar-se en ell mateix.

En una circumstància com la que hem apuntat, és lògic que l'autor prengui com a nucli temàtic l'ordre social. I no hi indaga, no l'estudia, sinó que l'afirma. Per a l'Oliver de *Marc, Antoni...*, el bon ordre es basa, també, en l'aparent inharmonia que hi ha entre Antoni i Patra, Marc i Cleo, ja que és necessari un cert grau de tensió entre forces oposades per garantir la solidesa de les parets mestres de tota construcció humana. Les possibles parelles formades per Antoni i Cleo, Marc i Patra —més homogènies— ens oferirien el miratge de la compenetració total i, per això, enganyosa, perquè no és possible. I a més, fóra un miratge de curta durada: es fonamentaria en el despit, i no hi ha res de perdurable que s'aixequi sobre un tal suport.

Considerant tot el que acabem de dir, és clar que *Marc, Antoni, Cleo i Patra* s'allunya de qualsevol posició crítica —entesa com a voluntat de transformar la realitat— i opta per un conservadorisme raonable des de la perspectiva d'un tranquil divertiment.

Des del punt de vista de la trajectòria dramàtica d'Oliver, *Marc, Antoni, Cleo i Patra*, en la seva banal fluïdesa, sempre correcta, no hi aporta res de destacat. És, certament, una peça molt menor que posa de manifest una certa versatilitat de l'autor per adaptar-se, teatralment, a posicions ideològiques no coincidents si, al seu entendre, les circumstàncies ho demanaven. Perquè llegint aquest intent, més aviat imprecís i descolorit, de vodevil, resulta impossible atribuir a Oliver una posició crítica pel que fa a la realitat tractada. Ben al contrari, podríem

27. Per al teatre de Goldoni, vegeu, entre altres: Nicola MANGINI, *Goldoni*. París: Shegers, 1969; Mario BARATTO, *Sur Goldoni*. París: L'Arche, 1971; J. JOLY, *Le désir et l'utopie*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires de Clermont-Ferrand, 1978.

dir que l'autor escriu projectant-hi una mirada plàcida, satisfeta. És evident que la peça—ja ho hem remarcat— és, per damunt de tot, un entreteniment, però, així i tot, no deixa de sorprendre aquesta completa atonia ideològica que Oliver hi adopta.

TEATRE I TELEVISIÓ: TOBIADA²⁸

Tobiada és una concreció d'aquella idea defensada teòricament per l'autor en els darrers anys setanta que pretenia difondre la creació dramàtica a través de la televisió.²⁹ Però la iniciativa ja no va tenir continuïtat, i a més, caldria preguntar-se si s'hauria produït sense la insistència i, sobretot, l'ajut, de Montserrat Julió.

D'altra banda, el text adaptat per Oliver com a guió difícilment podria dur-se a l'escena en l'estat actual, ja que es tracta

28. L'original d'aquest guió dramàtic televisiu subtitulat *Farsa neonoucentista*—figura a l'arxiu de l'autor. El formen trenta-vuit fulls de mida foli, numerats, mecanografiats a doble espai a una sola cara, amb correccions manuscrites d'Oliver. L'utilitzem en el nostre estudi. En realitat, és una adaptació dramaticotelevisiva de la narració *Tobiada*, inclosa en el volum *Contraban*—vegeu J. OLIVER, «Tobiada». Joan OLIVER, *Contraban*. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937, p. 5-17 (1.ª edició) (Biblioteca de la Rosa dels Vents, 9). També figura a *Biografia de Lot i altres proses*. Barcelona: Fontanella, 1963/Barcelona: La Magrana, 1983 (Les Ales Esteses, 13)—en la 1.ª i 2.ª edició del volum que recull la prosa de creació d'Oliver, en el qual s'inclouen, també, les edicions 2.ª i 3.ª d'*Una tragèdia a Liblíput i Contraban*.

El mateix Oliver és l'autor d'una traducció castellana de la narració, publicada a Xile: Joan OLIVER, «Tobiada». *Atenea. Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes*, n.º 220 (octubre de 1943). Universidad de Concepción (Chile), p. 16-35.

Va ser escrit cap a 1985 responent a un encàrrec de TV3, i amb la col·laboració de Montserrat Julió, que va ajudar Oliver a conformar el text a uns esquemes televisius. Va ser emès per TV3 en una sessió del programa «Tretze són tretze», el 29 de gener de 1988, amb el repartiment següent: *Tobies*, Carles Canut; *Fausta*, Kathy Shower; *Feliu*, Carles Velat. La direcció era de Ricard Reguant. El guió no ha estat publicat.

29. Vegeu, entre altres, Joan OLIVER, «Alleugem el malalt...». *Avui* (29.10.1978), p. 22.

d'una peça en què les imatges i els canvis en els indrets de l'acció estan pensades en funció de les càmeres, la qual cosa no és compensada pel gruix del diàleg. Així doncs, veiem que l'obra, com a proposta, va més enllà de la simple adaptació d'una peça dramàtica al mitjà televisiu, però, alhora, en limita la dimensió teatral autònoma. I el llenguatge, que representa un encert com a treball d'afinament, d'el·lipsi, d'ironia i de penetració, sobretot incardinat en una filmació convincent, resultaria massa escarit en una molt problemàtica representació. Altrament, la voluntat d'Oliver de tornar a mostrar els mecanismes que mantenen el funcionament de la gran màquina matrimonial i familiar és molt respectable i, a més, apunta unes respostes a les quals, en la seva dramaturgia dels anys quaranta i cinquanta, de grat o per força, semblava haver renunciat.

Però les circumstàncies, tan canviants, potser exigirien actualment —com probablement ja ho feien deu anys enrere— una reelaboració més profunda de les antigues actituds incisives si ara l'autor volgués transmetre-les com a tals. Una altra possibilitat hauria estat portar el text cap a un camí més proper al drama o cap a la farsa decidida i excessiva. En ambdós casos, el text hauria demanat, encara, un replantejament més radical.

Un cert retorn a la crítica de preguerra

Oliver atorga a la peça un títol d'epopeia. I per tant, cal pensar que ens hi presentarà la gesta definitiva del personatge central, vista en la seva complexitat i en les seves repercussions sobre els altres homes i el món. Però, d'altra banda, el subtítol remarca el caràcter farsesc de l'obra, amb la qual cosa —si no coneguéssim el caràcter general de les narracions oliverianes, d'una de les quals prové aquest guió—, ja se'ns començaria a precisar l'abast de la suposada epopeia: *Tobiada* forma part, de ple dret, d'aquella tragèdia minúscula —i el conte s'aproxima a l'esperit de l'anterior *Gertrudis i el seu marit*, aplegat, precisament, en *Una tragèdia a Lilliput*— que l'autor ens ha mostrat, sobretot, en les narracions i en el teatre primerenc.

El dramaturg ceneix l'obra a la peripècia del triangle constituït per Fausta Tremis, Tobies de Mataplana i Feliu Cases, només amb l'única excepció d'unes aparicions preliminars de la secretària d'aquest pròsper financer que és Tobies. En canvi, Cases és solament un ajudant de farmàcia que estudia medicina.. Per la seva banda, Fausta és una òrfena de molts sòlids valors materials.

A partir d'aquest estat de coses, Oliver bastirà una peça que connecta amb les comèdies anteriors a la Guerra Civil en què l'autor s'endinsava en la reflexió crítica sobre el matrimoni i la família, a través de les concrecions que en fa la burgesia. D'altra banda, hi repeteix una situació que, en l'essència, fa recordar la realitat exposada en el primer acte d'*El roig i el blau*, encara que la conclusió i tot el segon acte d'aquesta comèdia musical siguin ben diferents dels de *Tobiada*.

En la peça que ens ocupa, l'autor posa Fausta —una d'aquestes noies més o menys cànides que apareixen en la seva literatura dramàtica, com la Rosa Clara d'*El roig i el blau*— entre l'amor exaltat i innocu de Feliu —un desvalgut, un personatge equivalent a l'Anicet Serafi de la comèdia musical esmentada— i l'interès lasciu i, per damunt de tot, pecuniari de Tobies —que si bé no es correspon, estrictament, amb el Peipoc de l'altra obra, sí que en guarda una prepotència augmentada pels anys i la posició personal.

Però ara, Oliver no durà *Tobiada* cap al resultat tràgic del primer acte d'*El roig...* i l'amable rectificació i solució del segon. L'autor ens hi mostrarà els passos que condueixen, ineluctablement, Tobies de Mataplana cap a la doble victòria sobre Feliu Cases —paradoxalment, malgrat el nom, l'infeliç. En aquest sentit, l'obra té la inexorabilitat de les tragèdies, tant per a l'un com per a l'altre, però amb una conclusió totalment oposada, en un cas i altre.

El guió televisiu de *Tobiada* completa el retorn al món inicial i a un enfocament semblant al primerenc iniciat amb *Noè al port d'Hamburg*: en aquesta obreta Oliver recuperava, breument i sense usar-la a fons, la ironia inconformista més que per analitzar un mite bíblic per usar-lo críticament davant del pre-

sent; a *Tobiada* tornarà a l'estudi distanciat de l'estructura familiar burgesa. Amb la qual cosa la seva producció teatral es clou sobre ella mateixa. Però ho fa amb uns textos menors, circumstancials i, per tant, com a resposta a factors aliens a la naturalesa interna de l'escriptura. Per altra part, sobretot en el cas de *Tobiada*, el retorn, en el fons, és més simulat que real, perquè ja hem destacat que no és altra cosa que l'adaptació gairebé estricta d'un conte molt anterior. Per tant, la labor creativa nova hi és escassíssima. I a més, el resultat és digne, però l'interès limitat.³⁰

VARIETATS I INTENCIÓ CRÍTICA: *BESTIARI I MORALITATS DE PERE QUART*³¹

Sens dubte, la intenció de V. Pons era la d'oferir un espectacle de varietats literàries, extretes de l'obra general, i no exclusivament dramàtica, doncs, de l'autor, que subratlessin el contingut de crítica moral i social d'aquesta obra a través d'un

30. A l'arxiu de l'autor hem trobat apunts diversos i esbossos d'arguments destinats a peces dramàtiques que no va arribar a escriure.

31. L'original d'aquest espectacle figura a la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre, c. mec. 17-244 4.033-N. A l'arxiu d'Oliver, hi ha tres còpies de la primera part del muntatge, amb variants respecte a la construcció definitiva. No hi hem trobat cap versió completa del muntatge. El text consta de quaranta-set fulls de mida foli, mecanografiats a doble espai, a una sola cara amb anotacions manuscrites de Ventura Pons. El muntatge va ser estrenat el 6 d'abril de 1972, al Teatre Ars, i amb la intervenció de Joan Borràs, Carme Molina, Joan Pera, Carles Velat, Núria Duran, Miquel Cors i Dolors Lafitte. La música era de La Trinca, i la direcció, de Ventura Pons.

L'original du el títol *Bestiari i moralitats de Pere Quart*, però l'espectacle va ser estrenat com a *Bestiari i escarnis de Pere Quart*.

Situem al final de l'estudi de la producció dramàtica de J. Oliver aquest muntatge de V. Pons sobre textos diversos de l'autor, perquè, d'una banda, és segurament l'espectacle més representatiu construït a l'entorn de l'obra creativa d'Oliver, i de l'altra, va obtenir un ampli acolliment per part de la crítica, la qual cosa ja ens indica que va ser una estrena feta en el moment oportú, tant pel que fa al prestigi de l'escriptor com pel que fa a la recepció dels muntatges teatrals bastits sobre elements genèrics diversos.

Per al concepte de muntatge teatral, vegeu *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*. Lausanne: Éditions de l'Âge d'Homme, 1978.

humor enginyós. Per tant, com va assenyalar Xavier Fàbregas en la seva crítica, el director va elegir textos oliverians que corresponguessin als moments en què la seva producció es mostrava més irònica o incisiva; és a dir, al període que s'acaba el 1936 i a l'etapa que comença entrats els anys seixanta. En canvi, la presència de la creació de les «etapes intermèdies» hi és molt escassa.³²

El nucli que articula tot el muntatge són els poemes del llibre *Bestiari*, escrit amb anterioritat a l'esclat de la guerra i la revolució, però no publicat fins al 1937.³³ Aquestes composicions epigramàtiques són usades com a elements suggeridors d'unes escenes que exemplifiquen l'essencialitat poètica de la composició que precedeixen o segueixen, alhora que permeten enllaçar la lectura teatral dels poemes.

De la major part d'aquestes escenes, en va donar el títol el mateix X. Fàbregas en el pròleg a *TO*:³⁴ «La guineu i les guineuasses»;³⁵ «El porc, o no es pot matar tot el que és gras»;³⁶ «La fi dels setze jutges»; «El senyor Napoleó de Grill i Grill»; «No em facis una baconada»;³⁷ «La nena, ai las!»; «Bàrbars i xurriguerescos»; «La guerra i la pau» i «Miniapoteosi per tota la companyia». ³⁸ El prologuista no donava, però, el títol d'altres diàlegs inclosos en l'espectacle: «Tot és relatiu», «Vaca suïssa», «L'experiència» i «Els diners».

32. Xavier FÀBREGAS, «Joan Oliver estrena teatre», *Serra d'Or*, núm. 152 (15.5.1972), p. 59.

33. Pere Quart, *Bestiari*. Premi Joaquim Folguera. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1937.

34. Xavier FÀBREGAS, pròleg a J. OLIVER, *TO*, p. 11.

35. Així consta en els papers esmentats de l'arxiu d'Oliver, però en el text dipositat a l'Institut del Teatre, el títol és simplement «Guineu».

36. En la versió definitiva, «Porc», tampoc no hem trobat la segona part del títol que dona Fàbregas en els papers d'Oliver.

37. En la versió definitiva, «Ovella», que també és el títol que figura en les versions incompletes de l'arxiu d'Oliver. Deduïm que es tracta d'aquesta escena per una de les rèpliques d'un dels personatges que hi participa.

38. No hem trobat cap escena titulada així, ni en la versió definitiva ni en les incompletes. Suposem que X. Fàbregas feia referència a aquestes línies que gairebé tanquen el text del muntatge: «Al final: *Allèluia* de Häendel, i per altaveu: —Prou! I demà diumenge, dia del Senyor, tothom a la carretera.» Procedeixen de la fi de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa* —vegeu *TO*, p. 772.

Teatralment, són elementals, i estan concebudes per transmetre d'una manera molt didàctica —en algun cas, excessivament didàctica, com en la titulada «Porc»— un missatge desaprovador, condemnatori d'algun mal col·lectiu. Es tracta de fustigar, i de fer-ho amb enginy.

Bestiari..., però, inclou igualment textos que no procedeixen del corresponent llibre poètic ni van ser escrits de cara a la representació. Aquest és el cas dels poemes *Romanç miserable* i *Idilli*, que van ser publicats a *Saló de tardor*.³⁹ O del *Romanço del fill de viuda*, un poema de circumstàncies —amb referències clares a la realitat social i política catalana del franquisme tardà— no recollit en el llibre. I encara, de l'escena «La nena, ai las!», una recuperació de la inicial del primer acte d'*El roig i el blau*, precedida d'una introducció que, en realitat, és l'escena segona —totalment cantada— del mateix acte de la comèdia musical esmentada.

Altrament, en l'espectacle es recorria, també, a les projeccions. I tot el conjunt anava precedit d'un pròleg en què s'afirmava, seguint l'exemple de la tradició, el caràcter moralitzador del bestiari que s'oferia a la consideració del públic.

Bestiari i moralitats de Pere Quart és, indubtablement, un espectacle d'època. En el moment de l'estrena, reforçava, d'una banda, els mecanismes del teatre independent contribuint a ampliar els límits d'allò que era considerat matèria teatral en els escenaris catalans i, de l'altra, feia evident la voluntat de presentar un teatre que incidís en la realitat històrica del moment a través d'una reflexió ètica dissident. En aquest sentit, doncs, el muntatge va tenir una missió que probablement va complir. Ara bé, una perspectiva de més de vint anys respecte a l'espectacle i a les circumstàncies en què es va produir posa de manifest la feblesa dramàtica d'un conjunt més aviat dispers, fet d'aportacions de qualitat literària molt desigual. I amb una capacitat de crítica incisiva francament moderada, encara que eficaç en aquell efervescent 1972.

39. En una primera versió, *Idilli* havia aparegut a *Diari de Sabadell* (19.8.1926), p. 2.

SOBRE LES TRADUCCIONS DRAMÀTIQUES DE JOAN OLIVER

Ens sembla indubtable la importància de la tasca de traductor dramàtic de Joan Oliver, tant per la qualitat literària de les traduccions com per la transcendència històrica del treball realitzat. Perquè cal tenir en compte que aquesta dedicació d'Oliver va permetre de dur a l'escenari, en català, obres veritablement rellevants en el teatre contemporani com les de Txèkhov, Shaw i, per primera vegada a l'Estat —almenys, públicament—, Bertolt Brecht. Altrament, *Un promettatge*, una de les seves versions de Txèkhov, va ser la primera peça de teatre estranger presentada en català que va tolerar el règim franquista.¹ A més, clàssics com Molière o Goldoni van poder arribar al públic en unes versions d'una solvència més que notable: en aquest sentit, la traducció de *Le misanthrope* és, potser, la fita màxima.²

1. Estrenada al Teatre Capsa, en sessió única, el 16 de febrer de 1952 i al Teatre Romea, dins la programació de la temporada, el 28 de març de 1952. Vg. carta de J. Oliver a X. Benguerel, del 27-29 de març de 1952, *EBO*, II, p. 1.529.

2. Es pot seguir el complex procés de traducció, revisió, publicació i estrena d'aquesta obra de Molière en l'epistolari amb Benguerel entre 1948 i 1954. Vegeu *EBO*, I i II. Després, però, Oliver va continuar retocant aquesta traducció, juntament amb la de *L'imposteur ou le Tartuffe*. Vegeu Joan OLIVER, «Lletra oberta», pròleg a MOLIÈRE, *El banyut imaginari/El misantrop/El Tartuf*. Barcelona: Aymà, 1973 (p. 7). (Quaderns de l'ADB, 25). Es tractava, sens dubte, d'unes traduccions fetes per gust personal, que podia aprofitar per fer alguna consideració crítica sobre la vida col·lectiva del moment, al mateix temps que buscava la possibilitat, més aviat vaga, de trobar-hi un ajut per a la seva delicada situació econòmica. Vegeu Joan CASAS, Pròleg a Joan OLIVER, *Versions de teatre (Obres completes de Joan Oliver 3)*. Barcelona: Proa, 1989, p. 8.

El dramaturg, amb tota aquesta labor, col·laborava activament a posar les bases de la recuperació del teatre català i de l'afermament d'una tradició que, com ell mateix havia subratllat en diverses ocasions, havia de posar en les traduccions del teatre forà clàssic i modern un dels seus fonaments.

D'altra banda, cal tenir en compte que Oliver va dur a terme una part molt considerable d'aquest treball de traducció —la major part de les versions de Txèkhov, *L'òpera de tres rals*, de Brecht— gràcies a l'impuls que, amb l'estrena, com ja hem vist, l'ADB donava a la capacitat innegable del dramaturg per traslladar una peça d'una llengua a una altra. Sense les possibilitats de representació que aquesta entitat generava, i considerant l'actitud de l'autor respecte a la literatura dramàtica, és probable que algunes d'aquestes traduccions o versions no s'haguessin efectuat mai.

Així i tot, no n'hem inclòs l'estudi en la nostra tesi perquè resulten externes al procés creatiu d'Oliver com a dramaturg, ja que, com hem apuntat abans, responen més a la voluntat d'obrir camins al teatre català que a una opció estètica de l'autor, o bé no hi ha un treball d'adaptació a l'obra pròpia. I no hi és perquè aquest no era l'objectiu d'Oliver, que pretenia traduir amb una fidelitat compatible amb la fluïdesa teatral i un irrenunciable sentit de l'idioma o, de vegades, fer una versió escènicament viable i lingüísticament creïble.³ Per tant, les traduccions i versions de l'autor esdevenen un instrument tant o més destacat que la seva obra original en la creació d'una llengua dramàtica moderna i eficaç.

En l'opció de no incloure les traduccions en el nostre treball, hem fet, tanmateix, una excepció: *Pigmalió*, la versió de l'obra homònima de George B. Shaw. I el motiu és que Oliver recull la reflexió de l'autor irlandès sobre la cultura, l'individu

3. Oliver va traduir —de vegades, adaptant— del francès i de l'italià: és el cas de les obres de Molière, Eugène Labiche, Alfred Jarry, Paul Claudel, Sacha Guitry, Samuel Beckett, Carlo Goldoni i Giuseppe Berto. En canvi, va fer versions —a través del francès o del castellà— del rus, de l'anglès i de l'alemany: les peces d'Anton P. Txèkhov, George B. Shaw i Bertolt Brecht en són el fruit.

i la classe social, se l'apropia, l'emmarca en la realitat barcelonina dels anys cinquanta i la posa en relació amb dues peces originals seves: amb *Primera representació* directament i, d'una manera indirecta, amb *Ball robot*. De fet, podem afirmar que aquestes tres obres constitueixen, per l'ambició, el desenvolupament i el significat, el nucli central de tota la producció teatral oliveriana de postguerra.

III

CONCLUSIONS

La consideració general de l'obra dramàtica de J. Oliver ens porta a establir-hi dues fases ben delimitades per la dinàmica de la mateixa producció teatral: la de preguerra i la de postguerra, de les quals deriven dues altres situacions de resultats dramàtics escassos, ja sigui perquè, com l'acotada pel període de guerra i revolució, va restar en un estadi embrionari, malgrat les interessants perspectives de futur que hauria pogut obrir, ja sigui perquè, com la final —que, al capdavant, és la manifestació d'una renúncia—, s'esgota en ella mateixa per manca de projecte teatral i de consistència realitzadòra.

La primera d'aquestes fases és la que anomenem de preguerra, i es caracteritza per un conjunt dramàtic —vuit peces¹— en què Oliver analitza el matrimoni i la família burgesos des d'un punt de vista crític i recurrent a diverses formes de la comèdia burgesa. És, sens dubte, el període més coherent de tota l'obra teatral d'Oliver, tant formalment com temàticament. *El 30 d'abril* n'esdevé la superació —tot i que el resultat més sòlid de l'etapa és *Allò que tal vegada s'esdevingué*²— pel que té de trasllat del punt de vista del dramaturg: Oliver hi passa de l'anàlisi moral i social anterior a un estudi que, sense

1. *Marit i muller o el descompte*, *Cambrera nova*, *Una mena d'orgull*, *Lluïna de mel*, *Gairebé un acte* o *Joan*, *Joana i Joanet*, *Allò que tal vegada s'esdevingué*, *Cataclisme* i *El 30 d'abril*.

2. Cal subratllar, però, que com a construcció dramàtica *Cataclisme* és segurament la peça d'Oliver, d'aquest primer període, que respecta més estrictament un joc d'equilibris i de compensacions definitori de la comèdia burgesa.

abandonar aquestes perspectives, és preferentment polític. Al mateix temps, però, l'obra s'integra, per la forma i pel tractament temàtic, en aquesta primera etapa del teatre oliverià: *El 30 d'abril* és una veritable opereta sense música en què dominen el to lleuger i un humor relativament punyent. D'altra banda, *Lluna de mel* i *Una mena d'orgull* són temptatives paral·leles a aquell corrent que pretenia analitzar amb plantejaments renovats el món de la parella des dels escenaris del boulevard dels anys vint i trenta. I que aspirava a aprofundir en aquesta reflexió i sobrepassar-ne la convenció tradicional.

Ens hem referit, en el primer capítol d'aquest estudi, al caràcter inconformista que diversos estudiosos han atribuït a l'obra teatral d'aquesta fase d'Oliver i que n'ha determinat la lectura. Per contra, algun articulista ja havia remarcat, fa anys, que l'inconformisme de la dramaturgia oliveriana de joventut no excedia, en definitiva, els límits d'un amable atreviment. Al nostre entendre, és cert que hi impera una actitud crítica —amb un enfocament reductor de les dimensions humanes dels personatges— respecte a l'estructura social burgesa i també pel que fa a l'expressió dramàtica considerada característica —la comèdia burgesa— d'aquest estament. Ara bé, cal tenir present que l'actitud crítica d'Oliver no aspira al trencament o al refús ni social ni teatral. Oliver, des d'una actitud de recerca ètica, explora la realitat que l'envolta i n'assenyala les deficiències morals, que repercuteixen negativament en la vida col·lectiva de tota la societat. En proposa, implícitament, la superació, perquè aquest és el millor servei que una classe social —en aquest cas, la burgesia— pot fer-se a si mateixa i al conjunt social.

Per tant, l'autor aposta per una millora fonamentalment ètica de l'estament propi. És lògic que aquesta actitud tingui una traducció formal en les alteracions de les formes més arquetípiques de la comèdia burgesa que sovint presenten les peces de preguerra. Però no hem d'oblidar que són, per damunt de tot, un joc formal, d'una originalitat limitada en el context dramàtic europeu del moment —per exemple, quant al teatre francès d'entreguerres—, encara que resultessin sor-

prents en l'àmbit català d'aquells anys. Aquest caràcter de joc formal, integrat, com un element més, en el tractament humorístic de les obres queda subratllat pel fet que quan, en algun cas, Oliver intenta d'aplicar-lo a una comèdia dramàtica el resultat s'acosta a l'estribot i posa en evidència la manca de vinculació profunda entre text i recurs.

Per altra part, és lògic que un dramaturg de la formació i les actituds d'Oliver se sentís atret per un teatre enginyós, brillant, antisentimental, com el d'alguns autors del *boulevard* francès, que podia considerar una base excel·lent per bastir una literatura dramàtica capaç, al seu entendre, de captar un públic culturalitzat que no trobava en el poema dramàtic sagarrià o en les comèdies de costums dels anys vint i dels primers trenta un referent de la sensibilitat pròpia.

Però si aquests eren els propòsits d'Oliver, la seva concreció en la producció personal de preguerra no va aconseguir el resultat desitjat: d'una banda, no va assolir la consistència teatral necessària per imposar-se en els escenaris, tant pel caràcter de provatura de la majoria d'aquestes peces, com per la precarietat de les estrenes professionals de l'autor —una de sola—, com per la feblesa de la franja de públic a la qual pretenia adreçar-se; de l'altra, perquè, contràriament al que s'ha insinuat, la capacitat d'incisió i corrosió de les comèdies d'Oliver mai no superarà la del millor teatre, lleuger i perfectament burgès, del *boulevard* francès. L'única excepció en serà *Allò que tal vegada...*, i en aquest cas caldrà parlar de superació per aprofundiment, més que no pas de superació per força de provocació. I és que, si *Marit i muller o el descompte* o *Cambrera nova* ens poden fer recordar moments de Tristan Bernard, no hi ha cap escena d'Oliver comparable a la penetració irònica d'algunes de *La petite femme de Loth* o de *Le danseur inconnu*.

En definitiva, Oliver es mou, doncs, igual que Carles Soldevila, en el marc cultural transmès, tot i el declivi del moviment, pels noucentistes. Però mentre que, en esclatar la guerra, aquest ja disposa d'una obra àmplia i consolidada, Oliver encara no ha aconseguit situar-se com a autor reconegut. No ha tingut prou temps per fer-ho i, a més, el seu propòsit és més di-

fícil que el d'aquell, sobretot tenint en compte la migradesa que sembla caracteritzar el sector de públic al qual s'adreça preferentment. Però hi ha una altra qüestió a considerar: la labor de creació dramàtica de Soldevila va acompanyada d'un treball continuat de reflexió sobre el sentit de la pròpia literatura escènica, en el qual la recolza i del qual extreu una orientació coherent i sostinguda. Una reflexió teòrica semblant —naturalment, a partir de les seves posicions—, que no observem en Oliver, potser l'hauria ajudat a un progrés més ràpid de la seva evolució com a autor dramàtic i a donar a aquesta evolució una coherència més articulada i profunda.

Des d'un altre punt de vista, segurament no s'ha tingut prou en compte el relleu històric, més que no pas literari i dramàtic, d'*El 30 d'abril*. És una qüestió extrínseca a l'obra, però que no podem deixar de considerar: es tracta de la significació ideològica de la peça com a text de teatre polític.

La limitada tradició catalana de literatura dramàtica d'interpretació política més o menys immediata, que s'ha manifestat, amb comptades excepcions, com l'expressió de posicions ideològiques properes al liberalisme progressista vuitcentista, a l'integrisme catòlic, a l'exaltació nacionalista romàntica o postromàntica i al populisme àcrata o, amb matisos diversos, republicà es veurà enriquida, en els anys trenta, per dues peces ideològicament molt més matisades, i que intenten analitzar la realitat des d'una òptica no reduccionista: la primera és *Judes Iscariot* —estrenada el 30 de maig de 1933, al Teatre Romea, no publicada—, de Nicolau Maria Rubió i Tudurí, i la segona, *El 30 d'abril*.

Ambdues obres comparteixen aquesta voluntat d'estudi contrastat de l'entorn social, i procedeixen de dos escriptors vinculats, directament o indirecta, a Acció Catalana. L'expressió teatral és ben diferent en un cas i altre —un drama d'idees construït a l'entorn de la figura de Judes i aprofitant el fil conductor de les passions tradicionals, en el cas de Rubió i Tudurí—, així com la profunditat de l'elaboració ideològica —superior en *Judes Iscariot*. Posteriorment, en l'obra d'Oliver, veurem com *La fam* prolongarà, tot donant-li un sentit ideolò-

gic més precís i incisiu i una altra forma dramàtica, l'experiència iniciada en *El 30 d'abril*.

Altrament, podem considerar el teatre de guerra oliverià fruit d'una situació profundament marcada per uns esdeveniments polítics i socials de gran rellevància. Certament, el teatre de l'autor canvia de rumb, però el canvi no depassa el límit de l'intent estimable; però, al cap i a la fi, intent. Es tracta d'una experiència breu que, tot i les possibilitats renovadores que hi apunten, no pot ser altra cosa que un pont entre les fases creatives de la preguerra i la postguerra.

Teatralment, durant el període de guerra i revolució, Oliver es manifesta a través de dues peces —una inacabada— que assenyalen dos moments diferents en la trajectòria política i dramàtica de l'autor: *La fam* tradueix la voluntat de concordança d'Oliver amb el procés revolucionari iniciat el juliol de 1936, mentre que *El comte Arnau* sembla dibuixar en un hipotètic escenari un desig de distanciament d'aquest procés. D'acord amb el significat de la revolució, Oliver renuncia a les variacions temàtiques de la comèdia burgesa en *La fam*, i escriu una peça d'un profund contingut polític que planteja les tensions ideològiques que apareixen en la societat sorgida de l'esclat revolucionari.

Així doncs, en aquest sentit, l'autor continua el camí iniciat amb *El 30 d'abril* i, alhora, l'abandona, perquè deixa el tractament lleuger i l'humor que creu que no s'adiriem amb la transcendència de la qüestió duta a l'escenari, ni amb les circumstàncies —bèl·liques— en què es presenta, en la realitat, el problema ideològic, encara que la peça no faci referència a la guerra en la qual s'emmarca la revolució. Tot i l'esmentada voluntat de concordança, la relació d'Oliver amb el procés revolucionari és crítica, ja que evita les formulacions demagògiques i hi aplica una anàlisi racional que no pot deixar de destacar les contradiccions que, com en tota realitat humana, s'hi produeixen. És una posició crítica, doncs, perquè és analítica i reveladora.

Hi ha, tanmateix, una disfunció entre la naturalesa i la significació del conflicte que l'obra proposa i la forma que l'autor

tria per fer-ne l'exposició teatral. Perquè Oliver, en *La fam*, no abandona completament els recursos de la comèdia burgesa i no defineix una estructura expressiva susceptible de recollir, amb una adequació profunda a la temàtica, la novetat de la qüestió plantejada. Aquesta inadequació és la concreció d'una realitat social i dramàtica que va més enllà dels límits objectius de la capacitat creativa de l'autor en aquells moments. Certament, Oliver fa un esforç molt meritori per posar-se a l'altura dramàtica que ell creu que exigeixen les noves circumstàncies històriques. L'intent és d'una gran honestedat i d'un interès indubtable, però alhora demostra que, teatralment, l'autor ha quedat sobrepassat per les exigències històriques.

Ara bé, com és lògic, la superació no havia de ser, necessàriament, definitiva, sinó que, amb unes altres circumstàncies, que haguessin facilitat la continuïtat de l'intent, Oliver hauria pogut acordar plenament la forma i el contingut de la nova expressió dramàtica. Per tant, potser hauríem de dir que Oliver encara era un autor sobrepassat, més que no pas que ja era un dramaturg superat. Però les circumstàncies —a les quals ell sempre va estar tan atent— no li van donar, com a tals, una segona oportunitat, que, si de cas, ell hauria hagut de cercar independentment de l'evolució immediata de la història del país: Oliver no era dramaturg per fer aquesta opció.

A més, Oliver sembla que manifesta amb *El comte Arnau* el desencís i el distanciament de les conseqüències, que en part serien hipotètiques, del procés revolucionari. I empra una forma teatral que, en relació amb l'enfocament que havia donat a *La fam*, assenjala una regressió notable: el poema dramàtic sagarià. Si el fet d'haver quedat incomplet deixa obert l'interrogant de la significació última de l'obra, l'elecció de la forma evidencia la crisi teatral i política que travessa l'autor.

El comte Arnau és conseqüència de l'afebliment de la confiança en el procés revolucionari, i esdevé inici de concreció de l'actitud crítica de l'autor a la tardor de 1938, la qual cosa comporta subratllar el component nacionalista català del pensament d'Oliver —i de Benguerel. En aquest sentit, la novetat respecte a *La fam* rau en la situació d'Oliver pel que fa al pro-

cés revolucionari: en aquesta, la crítica, matisada, s'exercia des de la integració en el procés esmentat, mentre que en el poema dramàtic inacabat sembla que la crítica es faci col·locant-se, en bona part, al marge del procés.

I arribem, així, a la segona fase creativa, la de postguerra, que representa, sobretot, la dispersió de la literatura dramàtica d'Oliver. Entre 1939 i 1961 —és a dir, el situem entre la sortida cap a l'exili i la seva primera estrena comercial després de la guerra— escriurà una comèdia en un acte,³ uns textos de radioteatre,⁴ una comèdia en vers,⁵ una paròdia,⁶ una comèdia musical,⁷ dues comèdies⁸ i un melodrama moral.⁹ Per tant, és evident la multiplicitat formal a l'entorn d'una perspectiva recuperada de teatre burgès. I això implicarà també una diversitat considerable en els tractaments temàtics i en l'ambició dels plantejaments.

Si des dels inicis de la seva carrera d'autor dramàtic Oliver és un home preocupat per la comunicació immediata amb el públic,¹⁰ en aquesta etapa la qüestió esdevé totalment determinant de la seva evolució, a causa, precisament, de les gravíssimes dificultats que afecten l'escena catalana com a conseqüència del desenllaç de la Guerra Civil. Des del retorn de l'exili, el 1948, l'autor cerca, sobretot, estrenar tan normalment com sigui possible; és a dir, estrenar una peça tolerada per la censura, a través d'una companyia professional i en una temporada comercial. Aquesta pretensió l'obligarà a construir obres d'importància diversa, adequades a allò que considerava possible

3. *Un servidor sóc el lladre*.

4. *Guerrillas del aire* —d'entre les quals s'ha conservat *Las víboras son venenosas*.

5. *L'amor deixa el camí ral*.

6. *Quasi un paradís*.

7. *El roig i el blau*.

8. *Primera representació* i *Ball robot*, a les quals caldria afegir la versió de *Pigmalió*.

9. *Una dreuera*.

10. El fet explica que no hi hagi una veritable correspondència entre la poesia i el teatre de preguerra, perquè no trobarem cap comèdia d'aquest període que equivalgui, per sentit i tècniques expressives, a *Les decapitacions*.

dur a l'escenari segons la realitat de cada moment, en la qual incidien, d'una manera determinant, la voluntat del règim polític imperant, però també la capacitat artística de les companyies, els interessos de les empreses teatrals i la disponibilitat del públic.

En Oliver, en aquesta fase, hi ha un desig d'adaptació a una escena catalana professional, molt condicionada, que ell mateix criticarà per les seves insuficiències estructurals, però de la qual no voldrà prescindir. I així i tot, tan sols aconseguirà estrenar comercialment, en aquesta etapa, *Una drecera* —amb el títol *La gran pietat*—, i amb un èxit escàs de públic. Per consegüent, la permeabilitat de l'escena professional del país a la voluntat de concessió i de pacte del dramaturg és minsa. I és que Oliver potser no va analitzar amb prou cura l'estat real dels escenaris catalans, almenys pel que fa a la resposta que en podia esperar un autor com ell. Perquè és cert que aquesta escena professional podia absorbir un cert percentatge de teatre de qualitat —una qualitat tan matisada com es vulgui—, però el subministrament necessari ja estava assegurat amb la producció sagarriana i amb alguna altra aportació escadussera.

Per tant, no hi havia un lloc per a Oliver, l'obra del qual, tot i les ziga-zagues, pretenia contribuir a un millorament de l'escena fins on fos possible. I és en l'avaluació d'aquestes possibilitats on l'autor encara s'excedia. Tanmateix, fóra injust no considerar la dignitat històrica d'un intent com *El roig i el blau*, amb el qual l'autor pretenia fer un primer pas cap a la creació d'un teatre musical que resultés atractiu per a un públic hipotèticament renovat. Tampoc la provatura va tenir continuïtat, i va entrar a formar part de les oportunitats perdudes per manca d'acolliment social i de persistència de l'autor.

En canvi, Oliver va trobar en un grup d'afecionats il·lustrats com va ser l'ADB el terreny idoni per desenvolupar —relativament, és clar— les seves possibilitats d'autor i, sobretot, de traductor. És lògic, doncs, que fos l'ADB qui estrenés les peces més interessants d'aquesta etapa: *Primera representació* —malgrat les seves irregularitats— i, especialment, *Ball robat*. A part de l'excel·lent versió del *Pygmalion* de George B. Shaw.

Altrament, la seva labor com a traductor-adaptador d'obres rellevants del teatre universal no hauria tingut el volum ni el relleu que va adquirir a través dels encàrrecs i de les estrenes —tot i que sotmeses a una dràstica limitació de representacions i, a més, fora del circuit comercial— de l'esmentada entitat.

És evident que l'ADB va crear, transitòriament, les condicions mínimes que Oliver demanava per escriure teatre —estrena assegurada, públic estable i culturitzat, una certa continuïtat—, i així va evitar la dispersió total dels objectius de la producció dramàtica de postguerra de l'autor. Vistes la trajectòria i l'actitud d'Oliver, és ben probable que, sense l'existència de l'ADB, avui no disposaríem de la part més sòlida de la seva literatura dramàtica.

Pel que fa a la situació final del teatre oliverià, cal dir que, en realitat, és la conseqüència d'haver abandonat l'aspiració de bastir una obra teatral mínimament ambiciosa a partir del fracàs de l'estrena professional d'*Una dreuera*. Aquesta situació s'allargarà fins a la mort del dramaturg, i es caracteritzarà pel tot molt menor de la producció —feta d'excescències— i per la renúncia als projectes autònoms. Per tant, l'autor recorrerà a la forma teatral d'una manera perfectament circumstancial i subsidiària. L'única peça d'una relativa importància és *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, que alhora es converteix en evidència, matissada per l'humor, de l'amargor d'Oliver. Conformen la resta tres monòlegs,¹¹ una paròdia,¹² una peça molt breu de teatre de cabaret,¹³ una comèdia vodevilesca,¹⁴ un guió televisiu¹⁵ i les escenes de lligam per a algun espectacle bastit amb una part de la seva obra poètica.¹⁶

Es produeix, en les petites creacions d'aquesta etapa —amb l'excepció del monòleg *El Mercat Comú*, destinat a Joan Ca-

11. *Tercet en re*, *El Mercat Comú* i *Conferència a la vall*.

12. *La barca d'Amílcar*.

13. *Noè al port d'Hamburg*.

14. *Marc, Antoni, Cleo i Patra*. Com ja hem assenyalat, és probablement una reelaboració d'un text anterior, potser dels anys trenta.

15. *Tobiada*.

16. *Bestiari i moralitats de Pere Quart*.

pri— una recuperació i un cert reforç de l'esperit inconformista que animava el seu teatre de preguerra, la qual cosa és un reflex, pàl·lid, del que ocorre, en aquests mateixos anys, en la seva obra poètica. Però l'actitud no es tradueix en l'escriptura de cap peça d'envergadura. El pas del temps fa encara més evident que el teatre oliverià d'aquests anys és molt menor, i fruit, lògicament, d'una renúncia. I això es produïa, irònicament, quan començava a manifestar-se, tan tímidament com es vulgui, una recuperació del teatre del país, que, amb alts i baixos i no sense ensopegades, ha arribat fins avui.

Per altra part, cap a la segona meitat de la dècada dels seixanta, s'inicia una assumpció progressiva de l'Oliver dramaturg, en part paral·lela a la consolidació del seu prestigi de poeta: *Lloquem-hi cadires*, el nonat espectacle de Feliu Formosa sobre textos diversos de l'escriptor havia de ser-ne el primer pas. Després, arribaria l'interès pel seu teatre crític de preguerra, i així serien estrenades *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*, així com *Vivalda* i *l'Àfrica tenebrosa*, una peça de l'última etapa que, com hem assenyalat, en compartia, almenys en aparença, l'inconformisme. I al mateix temps no faltarien els muntatges diversos —entre els quals, *Bestiari i moralitats de Pere Quart*— sobre la poesia d'Oliver.

Més endavant, cap a mitjan dècada dels vuitanta, poc abans i poc després de la mort de l'escriptor, continua i s'amplia aquest interès pel teatre d'Oliver amb l'estrena d'una peça de la primera fase creadora, com és *El 30 d'abril*, i d'una altra de la fase de postguerra, com és *El roig i el blau*, sense oblidar les versions televisives d'*El papà de Romeo i Julieta*, reelaboració de *Cataclisme*, i *Tobiada*. Així i tot, encara és el teatre de postguerra el més oblidat de la producció teatral d'Oliver. I això perquè ha estat considerat, dels anys seixanta ençà, el més conservador temàticament i formalment, la qual cosa equival a convertir aquest adjectiu en sinònim de mancat d'interès.

És indubtable, d'altra banda, que el fet que la primera etapa del teatre oliverià sigui la més coherent i continuada de l'autor té, necessàriament, un efecte negatiu sobre el conjunt de la seva obra dramàtica. Perquè, en aquests aspectes, en lloc de

constituir un punt de partida, es converteix en punt d'arribada. A més, la dispersió posterior no és compensada per l'abundància de la creació, amb la qual hauria pogut consolidar almenys alguns dels camins oberts i progressar-hi. Per tant, ambues circumstàncies condemnaven el teatre oliverià a una inevitable irregularitat.

I és, també, en aquest context que les peces menors tenen el seu significat real. En el conjunt de la producció de l'autor són freqüents —massa freqüents, sobretot si tenim en compte el volum més aviat limitat d'aquesta producció— i, com a tals, subratllen una feblesa constitutiva de l'obra dramàtica d'Oliver: de les vint-i-vuit obres originals que va escriure,¹⁷ dotze són peces declaradament menors.¹⁸ I aquesta és una consideració benèvola, perquè hi ha dues o tres obres més que les podríem sumar al nombre fixat. A més, aquestes obres menors tenen, encara, un altre efecte sobre aquest conjunt, i és l'augment del seu percentatge en la situació final del teatre oliverià, que accentua el contrast entre elles mateixes i alguna peça tan major com *Ball robat*. La qual cosa, al seu torn, fa remarcar més clarament el caràcter de realitat objectivament mancada de la producció teatral de l'escriptor. I en això les obres menors conflueixen amb peces que no poden ser considerades com a tals, però que, com *El comte Arnau* o *Una dreuera* són, pel cap baix, marrades estètiques que no contribueixen a afermar la coherència del conjunt creatiu.

La qüestió ens du, necessàriament, a parlar de l'inconformisme oliverià. Crítics i estudiosos l'han remarcat, amb tota justícia, en la producció dramàtica de preguerra, alhora que han assenyalat que deixava pas, durant el conflicte, a una actitud que depassava els límits de l'inconformisme per apostar pel

17. Cal tenir present que, en la xifra, hi incloem la inacabada *El comte Arnau*, l'única «guerrilla del aire» conservada, *Pigmalió* i *Bestiari i moralitats de Pere Quart*.

18. *Un servidor sóc el lladre*, *Las víboras son venenosas*, *L'amor deixa el camí ral*, *Quasi un paradís*, *Tercet en re*, *La barca d'Amílcar*, *El Mercat Comú*, *Conferència a la vall*, *Noè al port d'Hamburg*, *Marc*, *Antoni*, *Cleo i Patra*, *Tobiada* i *Bestiari i moralitats de Pere Quart*.

procés revolucionari i, després, a un recés en posicions més moderades en l'expressió teatral —i literària, en general. Finalment, alguns han indicat que recuperava i potenciava l'esperit iconoclasta inicial. S'ha volgut veure en el dibuix d'aquest procés, més o menys implícitament, una capacitat externa d'adaptació a les circumstàncies que no afectaria substancialment l'actitud interior, de fons, d'Oliver.

No creiem que sigui del tot així. Ja que un poema dramàtic com *El comte Arnau* —que, altrament, cal considerar amb tota la prudència perquè és inacabat i, a més, fruit de la col·laboració literària— ens deixa entreveure una crisi ideològica que sembla apuntar —només podem dir sembla— cap a un retorn a posicions fonamentalment nacionalistes, però passades per la dura i descoratjadora experiència de la guerra i que, sense deixar de ser crítiques en Oliver, potser no coincideixen completament amb la visió que s'ha difós de la postura de l'autor. I no és aventurat afirmar que, sense abandonar el seu escepticisme —cosa que no farà mai—, es mantindrà més o menys pròxim a aquestes posicions fins que, avançats els anys cinquanta i sota la influència d'intel·lectuals molt més joves que ell —amb els quals entrarà en contacte a la redacció del Diccionari Bompiani—, començarà a manifestar, a través de la poesia, una certa radicalitat crítica, molt personal, que, amb l'aproximació al realisme històric, esdevindria definitiva.

Per tant, l'autor opta en la segona llarga fase creadora de la seva producció per un possibilisme molt més evident que el que caracteritzava l'etapa de preguerra, perquè les limitacions que les circumstàncies imposen són radicals. Però, al mateix temps, el teatre de postguerra oliverià és l'expressió d'un canvi intel·lectual del dramaturg respecte a la major part de la literatura —no únicament dramàtica— que va escriure en els anys de la contesa i, fins i tot, a la creada abans del conflicte.

Però la literatura dramàtica-oliveriana no s'exhaureix en la consideració i l'anàlisi dels processos creadors que la conformen, sinó que esdevé, indubtablement, una radiografia de la societat catalana —a la qual s'adreça tot reflectint-la— centrada en el món variat i arquetípic d'una capa social: la burgesia. I

naturalment, les actituds i la conducta burgeses caracteritzen el nucli directiu del país i n'impregnen la realitat global. Però l'autor, sovint, presenta aquests personatges des d'una òptica esquemàtica, genèrica, que té un referent clar en el Santiago Rusiñol d'un sàinet com *Gente bien* o d'una peça costumista com *L'auca del senyor Esteve*.

Per altra part, els burgesos als quals ens encara Oliver en una gran part del seu teatre són membres de famílies que han accedit en temps no gaire llunyans en aquesta classe. O que actuen, als ulls del dramaturg, com si fos així. Es tracta de gent que gaudeix del seu benestar amb un esperit innegable de nous rics i, freqüentment, revelen un sistema de valors i unes actituds —amb el llenguatge que comporten— que fan palès el seu origen menestral. Ells potser ja no han viscut personalment aquesta etapa popular de la trajectòria que, tanmateix, no pot ser gaire reculada en el temps ja que, així i tot, participen d'unes referències ideològiques i vitals més pròpies de la menestralia que d'una burgesia sòlida i antiga. I a més, la seva acostuma a ser una benanança poc lluïda, potser tant per convicció com per simple temor.

Segons com, aquests personatges són reduïts socialment, per la mirada de l'autor, a la condició de petitburgesos que, per damunt de tot, miren d'evitar qualsevol aventura econòmica i a conservar la renda passadora que és el centre de la seva vida. Són burgesos, doncs, que als ulls de l'autor tendeixen a esdevenir una versió disminuïda —sovint, també moralment— d'ells mateixos. Aquest és el cas d'una figura que no apareix en escena, però a la qual fa al·lusió el matrimoni de *Marit i muller*: l'oncle Pere Campderà, «opulent i miserable», que, segons Feliu, «és una rata que talla el cuponet amb les dents...» (*Marit i muller...*, I, p. 146). Aquest home gasiu, servit per una minyona bruta i perfectament clerical —«es passa els dies morts vagant per les sacristies més properes» (*Marit i muller...*, I, p. 146)— no sembla l'home més adequat per recórrer-hi en cas d'urgència econòmica. Tampoc no cal suposar-li una riquesa de gaire tradició.

En la mateixa línia de figures podríem situar el també on-

cle Pere de *Lluna de mel*, reaccionari evident, pare d'una filla pàmfila i beata, i sogre futur d'un gendre ultraconservador com ell, més beguï que la filla, melindrós i castellanitzat. Tampoc no s'allunya gaire d'aquest model el Rissec d'*El roig i el blau*, home de fortuna segurament moderada, però atent a augmentar la de la filla amb un casament adequat.

El Feliu de *Marit i muller* ja és una altra cosa. Una generació més jove que l'oncle, probablement ha estat i és, encara, un home emprenedor. Però s'ha mogut amb un capital de poca consistència i, per això, ara mateix es veu a punt de fer fallida. Per altra part, ell deu provenir d'una tradició menestral diferent de la de l'oncle Pere —que ho és de la seva muller—, ja que l'anticlericalisme verbal de què fa gala —es considera «cleròfob»— sembla evocar un passat familiar tenyit d'una mena o altra de republicanisme.

Indubtablement, els negocis deuen anar millor a l'Òscar de *Cambrera nova* que no pas al Feliu de *Marit i muller*. Però això no és obstacle perquè aquell tingui una consciència ben clara de les seves arrels familiars —tot i que ja ha assumit pràctiques de classe tan acreditades com intentar seduir la minyona.

És la mateixa posició de fons que observarem en l'Enric Forcada d'*Una dreccera*, una peça llunyana en el temps i en el tractament temàtic de *Cambrera nova*. El gust de Forcada pels acudits del xofer —uns acudits directes, senzills, que busquen la rialla fàcil, ben diferents dels de «la Peña de l'Equèstre», que Forcada troba «massa treballats, massa condimentats». Lau, el fill —que com Tesa, la germana, és un individu que no se sent gens proper al món de referències patern: potser és el primer burgès complet de la nissaga— resumirà a Oriol la història familiar de l'ascensió social (*TO, Una dreccera*, II, p. 677):

LAU: El meu besavi era un pagès analfabet. [...] El meu avi va baixar a ciutat i feia anar un teler: va fer diners. El meu pare, no el coneixes? Quatre anys de *comerç* als maristes... Molt bé! Et sembla que això m'invalida per ser un esperit delicat i sensible?, digues! [...]

ORIOl: [...] La immensa majoria de nosaltres no sabríem dir ni el nom complet del nostre besavi

També cal afegir el Pere Datzira/Canut Bordons de *Cataclisme/El papà de Romeo i Julieta* a la llista d'aquests personatges. Perquè un home amb una situació prou afermada hauria procurat evitar, com fa Datzira/Canut inútilment, l'escàndol davant la pròpia família, però no hauria hagut de passar per la vergonya de ser víctima de l'esposa i de l'amant. Com també hi sumarem el Tobies de *Tobiada*, tan expeditiu com eficaç en la defensa dels seus interessos.

Altrament, l'Adam d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* no sembla gaire allunyat del burgès d'aquesta mena, tot i que es permet algunes reflexions que depassen allò que podríem esperar d'un Datzira/Bordons o d'un Òscar de *Cambarrera nova*. Per contra, hi ha burgesos que semblen més establerts en la seva condició o, almenys, amb un nivell cultural més considerable que el de les figures esmentades fins ara. Els matrimonis i els amants d'*Una mena d'orgull* —Òscar, Marta, Enric— i de *Lluna de mel* —Lluís, Marta, Tomàs— en són un bon exemple. La seva situació és prou segura per poder-se lliurar a experiències humanes interioritzades.

Aquest tipus d'actituds arribaran a la culminació en complexitat i profunditat en la peripècia vital de Cugat i Mercè, Oleguer i Eulàlia, Oriol i Núria, les tres parelles de *Ball robat*. I és que aquests darrers són personatges d'una burgesia prou antiga i sòlida per haver eliminat del seu horitzó el suposat pintoresquisme menestral, el llenguatge massa plàstic, la preocupació immediata pels diners a salvar. Cugat deu ser un intel·lectual d'un prestigi mitjà, però incontrovertible, al qual, si bé no se li suposa una fortuna, tampoc no sabem que passi cap gran dificultat. Oleguer és un advocat d'empenta, d'excellent situació econòmica. Oriol veu com els seus negocis prosperen sense que ell se n'hagi de preocupar gaire... A més, tots tres són homes amb estudis, la qual cosa —en el context social en què va ser escrita i estrenada l'obra— evidencia una tradició familiar solvent.

Hi ha encara, en l'obra dramàtica d'Oliver, altres menes —alguna de ben artificiosa— de burgesos, com és ara els que tenen unes certes pretensions, explícites o no, de gentilhomes.

I així, el Segimon de *L'amor deixa el camí ral* figura que és un home de nissaga, un veritable *gentilhomme champagnard* que, poc coneixedor de la vida contemporània i urbana, està a punt de caure, com Margarida, la germana, en la trampa d'una parella de desaparellats. Segimon i Margarida viuen una experiència, gairebé lírica, sentimental, de combat entre el mal i el bé, del qual sortiran victoriosos amb l'ajut inestimable de Martina i Benet, els servents. Tot sembla, doncs, suggerir aquell món de senyors i criats en bona avinença de les velles comèdies dels segles XVII o XVIII.

Probablement, Margarida i Segimon configurarien la realitat ideal a què voldrien aspirar els senyors Serradell; és a dir, Clavellet i Rosaura de *Primera representació*, quan fan el paper de pares d'una família antiga, irreprotxable i digníssima, encara que d'economia precària.

El Joan Fontanals i el Francesc Bofill d'aquesta mateixa obra, els pretendents de Regina, responen al model de burgesos joves, amb estudis, lleugerament frívols, sentimentals, capaços de córrer món —cosmopolites— i, alhora, de deixar-se dur —com demostra Joan— de l'exaltació idealista adolescent a l'escepticisme més rotund. Són, doncs, fills de la gran burgesia que han nascut per ser enganyats per gent sense escrúpols i per lluir, després, per alguna Costa Blava el corresponent i amarg desengany.

En canvi, l'Anicet Serafí d'*El roig i el blau* i l'Antoni de Vallirana de *Marc, Antoni, Cleo i Patra* són uns joves estudiosos, homes de cultura que no volen o no es poden permetre les velleïtats d'aquells i que tenen com a contrafigures Marc i Peipoc, respectivament, dos *sportmen*, gens inclinats a l'activitat intel·lectual, el segon dels quals és, a més, un ximple infatuat i ridícul. En realitat, el jove Peipoc és un personatge que podem emparentar amb l'Abel d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*.

Tot i les diferències que els separen, el Caïn d'*Allò que tal vegada...* i l'Oriol d'*Una dreuera* comparteixen una actitud: ambdós volen sobrepassar el marc de la vida del seu entorn. Caïn a través del dubte, la interrogació i la recerca; Oriol mitjançant la il·luminació, que exclou qualsevol titubeig i ens dona

accés a la veritat plena. Són dues actituds oposades i, al mateix temps, coincidents. I que es manifesten en individus que ja no són de la primera generació burgesa o petitburgesa, sinó d'alguna de posterior; és a dir, en individus potser temptats d'oblidar, si més no parcialment, les condicions de la lluita elemental, tèrbola, ingrata de les generacions que els han precedit.

Un dels dos únics casos de plutòcrates presents en el teatre d'Oliver ens l'ofereix, sota la caricatura historicista, el Joan Vidal de *Quasi un paradís*, un home d'exigències modestes, feliç de casar la filla amb un «bon noi» de Tossa...¹⁹ L'altre, el banquer Barnús d'*El 30 d'abril*. Aquest home riquíssim és, a la vegada, la màxima expressió de la figura del pervingut, amb les expressions i la conducta arquetípiques corresponents. Barnús, en la seva infatuació i amb les seves inefables pretensions nobiliàries menestraleja més que cap altre dels burgesos oliverians. De fet, aquest banquer deu ser l'home més afortunat de Catalunya perquè el rei, així que pot, aspira a ser com ell: un potentat, un ric sense discussió. Perquè Jaume VIII troba més productiu i, per tant, més venturós ser un gran ben pròsper que un rei que ha d'enfrontar-se a greus problemes d'estat amb les butxaques mig buides.

Per consegüent, el rei no creu pas que baixi cap esglaó de l'escala social sinó que en puja el definitiu: amb els trenta milions de la loteria es converteix en un home veritablement feliç, perquè —segons deixa entreveure Oliver— fa realitat l'aspiració més profunda del català arquetípic. Ni l'acció política, ni la vida militar, ni la consciència de casta tenen per a ell tant d'atractiu com ser un home carregat de milions i admirat pel fet mateix de tenir-los.

També darrere de les figures dels consellers d'*El 30 d'abril* s'insinua el perfil de diversos burgesos amb diferències de solidesa i de maneres. No és el mateix, naturalment, un financer com Camp Bo que un personatge com Ferrandis, qualificat per l'autor de «pagesívol». Però ara la seva caracterització social ha

19. De fet, l'Amílcar de *La barca d'Amílcar* és una figura semblant a la d'aquest pare pedaç, generós i taujà, que és Joan Vidal.

de cedir el pas a la política; és a dir, apareixen davant nostre més com a polítics —més o menys ridículs, segons els individus i les circumstàncies— que com a burgesos, tot i que com a homes públics que són defensen uns interessos ben concrets: els de sectors de l'alta burgesia. Principalment, en el cas de Camp Bo, del mateix rei, quan parla i actua com a tal, i de Maria Antònia Maura. Per altra part, aquesta consellera de Guerra té una projecció política que no tindrà cap més altra dona de la literatura dramàtica d'Oliver... És poc representativa, doncs, de les figures femenines del dramaturg.

Perquè les burgeses oliverianes responen a una tipologia molt clara. Sovint són dones intel·lectualment limitades, però amb una sagacitat pràctica indubtable, escarrassades, més prudents que els respectius marits, als quals se subordinen sense escarafalls, i freqüentment, patidores. La Marta de *Marit i muller*, la Sra. Alibés de *Lluna de mel*, en bona mesura l'Eva d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, la Patra de *Marc, Antoni, Cleo i Patra*, la Filomena de *Cataclisme/El papà de Romeo i Julieta*, la Sra. Barnús —que menestraleja tant com el marit, és clar— d'*El 30 d'abril*, la mateixa Rosaura de *Primera representació* —en part com a realitat i en part com a aspiració—, la Gertrudis d'*Una dreuera* s'acosten a aquest model. Per contra, la Marta d'*Una mena d'orgull* o la de *Lluna de mel* i les Mercè, Eulàlia i Núria de *Ball robat* ens dibuixen unes figures més complexes, més independents; de dones, potser, de bona formació, amb una humanitat més matisada.

Hi trobem, igualment, una galeria de jovenetes sòmimes, més aviat cursis i lleugerament embafadores, de vegades frívoles. És el cas de la Llucieta de *Lluna de mel*, de la Rosa Clara d'*El roig i el blau*, potser de la Himilce de *La barca d'Amílcar*, de la Cleo de *Marc, Antoni, Cleo i Patra* i, en part, de les Menuda i Pàmfila de *Quasi un paradís*. En canvi, la Nara d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* depassa aquest model perquè sap posar, reiteradament, al servei dels seus interessos una coqueteria elemental, una mica beneita, però d'efecte comprovat.

La Tesa d'*Una dreuera* resulta tan insòlita com la Maria Antònia Maura d'*El 30 d'abril*, encara que per motius que no

hi tenen res a veure. Tesa és una noia relativament independent, turmentada i, àlhora, escèptica, a més de pedant, que no trobarem en cap altra peça d'Oliver. Ella és una perfecta burgesa que no reconeix com a seves les referències culturals i socials de la mare i que, d'una manera o altra, en fa bandera. És, en aquest sentit, una burgesa més sòlida que Gertrudis, la mare, com el seu germà Lau ho és més que el pare, Enric. I es trobaria, en això, prop de la Marta de *Lluna de mel* o de les protagonistes femenines de *Ball robat*. Però la'n separa el clima generacional i aquell escepticisme, desencisat, a què ens referíem fa un moment.

Podríem parlar, encara, de les burgeses —o aspirants a burgeses— coratjoses del teatre oliverià: de la Joana de *Cambrera nova*, decidida a mantenir l'estat de coses de casa seva, ben poc preocupada pels escrúpols; de la Regina de *Primera representació*, resolta a assolir una situació d'inexpugnable benestar, o de la Tilda d'*Una drecera*, que no pot entendre que Tesa, per càrrecs de consciència, posi en perill la tranquil·litat i la reputació.

L'autor, doncs, ens mostra sovint una burgesia arquetípica, socialment encara fràgil i que conserva, en l'òptica d'Oliver, elements identificadors d'una classe de procedència més modesta com és la menestralia o, en algun cas, la pagesia. Oliver en aquest retrat de conjunt social actua, com hem indicat, d'una manera semblant a com ho féu S. Rusiñol: recorre a la degradació social d'una classe per tal de caricaturitzar-la i fer-ne més eficaç la identificació i la crítica.

Ara bé, si això és possible tant en la peça de Rusiñol com en una gran part del teatre d'Oliver és perquè la realitat objectiva de la classe duta a escena fa possible aquesta simplificació analitzadora. És a dir: el públic percebrà com a característics del grup social en qüestió uns trets que ja no li pertanyen, però que els espectadors encara identifiquen com a definidors de la classe examinada. Per altra banda, el fet també és un reflex d'allò que, igualment, era vàlid per a l'autor de *L'auca...*: la burgesia catalana no ha accedit, encara, a una solidesa estructural, a un grau de poder polític i econòmic i a un nivell de formació

i d'estatus cultural semblants als característics de les grans burgesies europees.

En canvi, la presència de les capes populars en la literatura dramàtica d'Oliver és episòdica, i són representades pels servents de les famílies burgeses —no pels treballadors industrials, amb la lògica excepció del que observem en *La fam*— que concentren l'interès de l'autor. Alguna vegada els criats —per exemple, en *L'amor deixa el camí ral*— actuen amb una dinàmica pròpia, però subordinada, com és obvi, a la realitat dels seus senyors, sobre la qual influeixen positivament perquè els ajuden a conèixer-se i a restablir l'ordre familiar i social que aquells, amb una actitud irresponsable, havien posat en perill. Per tant, els servents assumeixen una de les funcions que els atorgava la comèdia clàssica...

En altres ocasions, les més freqüents, els criats —sobretot, minyones— es mouen en un àmbit vital aliè al dels burgesos als quals serveixen. Els respecten, però no els entenen, com ja ha estat assenyalat:²⁰ el món dels seus senyors, en la seva superioritat real o fictícia, els és completament estrany, tal com ens fa veure amb gran claredat la Cirilla de *Lluna de mel* o la Jovita de *Ball robat*. I també, amb més discreció, el Pep d'*Una dreuera*, el xofer d'Enric Forcada. Hi ha, tanmateix, una excepció: el Pip d'*El 30 d'abril*. Però aquesta relació gairebé amical de l'ajuda de cambra amb el sobirà d'una suposada Catalunya independent deriva de la concepció de l'obra com a realitat d'opereta, i per consegüent, excèntrica, lleugerament estrafolària. D'altra banda, l'única vegada que en el teatre oliverià un servent entra en el món burgès no ho fa per iniciativa pròpia, sinó perquè el seu amo l'hi arrossega: ho veiem en la breu història de Paula, la minyona de *Cambrera nova*, que, així que s'adona del fons veritable d'aquest món, en surt apressadament, fastiguejada.

Altrament, Oliver assenyala, encara que sigui fugaçment, les limitacions intel·lectuals i personals dels criats; unes limita-

20. Lluís-Anton BAULENAS, «Quatre dècades». *Avui* (27.4.1995), «Cultura», p. V.

cions arquetípiques que semblen consubstancials a la seva condició i que els converteixen, de vegades, en personatges pintorescos, com en el cas de la serventa papissota de *Marit i muller...* O en el de l'esmentada Cirilla de *Lluna de mel*.

En *Cataclisme*, la minyona de Clotilde, l'amistançada de Pere Datzira, és l'element que posa de manifest el contrast, immediat i irrisori, entre llengües, en parlar un castellà més aviat enfàtic —paral·lel, en l'esperit, al que usa Don Rodrigo de Céspedes, en *El 30 d'abril*— que dona peu a unes intervencions de Joana, la filla de Clotilde, que fan evident un domini molt precari de l'idioma de Cervantes.²¹

En l'univers secundari dels criats, només entrevist, l'autor col·loca una figura singular: el senyor Petit de *Ball robot*. Aquest passant d'advocat, per estudis i per condicions laborals, podria aspirar a integrar-se de ple en la burgesia liberal. Però la seva actitud davant la vida revela una disposició que no es correspon ni amb la dels servents ni amb la dels senyors. Perquè el senyor Petit, probablement, tampoc no comprèn el seu amo, com els criats, però a més és tímid, submís, mancat d'aquella desimboltura amb què els servents, sovint, defensen inconscientment la seva posició. Així doncs, el passant esdevé la concreció escènica del desvalgut, només comparable amb algun dels criats més indefensos —com ara la minyona de *Marit i muller...*— de la literatura dramàtica d'Oliver.

Finalment, caldrà que ens preguntem d'una manera explícita sobre la renovació que aporta al teatre català el conjunt de l'obra dramàtica de J. Oliver i on rau la veritable originalitat de la seva producció. Respecte a la primera qüestió, la resposta ha de ser variada segons les diverses fases i situacions per les quals travessa. Perquè, evidentment, no té el mateix significat una peça dels anys trenta que una dels cinquanta, ja que a part de les diferències creatives, la situació del marc de referència no és el mateix.

21. En la nova versió de l'obra, que l'autor va redactar en els anys seixanta —titulada *El papà de Romeo i Julieta*— el contrast lingüístic va quedar atenuat. A més, Francesca —nom que donava Oliver a l'antiga Joana— no intenta parlar en un castellà inhàbil.

I és que en la realitat de l'escena catalana de preguerra l'obra d'Oliver es configura, sobretot, com una contribució, en part fallida, al procés de modernització estètica i ideològica del teatre burgès iniciat per l'obra d'un Carles Soldevila. En aquest cas, contribució vol dir radicalització del procés sense, però, abandonar els punts de referència de la comèdia burgesa. Acabem d'assenyalar que es tracta d'un procés, en una certa mesura, fallit. I ho és, com ja hem remarcat anteriorment, per la ja esmentada falta d'incidència en el públic de la producció oliveriana, la qual cosa va impedir que l'autor pogués disposar d'un nucli social il·lustrat prou ampli per acollir i donar estabilitat a la seva obra.

Per tant, cal concloure que li va mancar temps i ambició per tal de donar continuïtat a les estrenes que l'havien de crear. Tanmateix, també hem de tenir present que si l'autor no va estrenar més és, probablement, perquè no es produïa una exigència social de literatura dramàtica de la mena oferta per Oliver, que és tant com dir que el segment de públic hipotètic a què s'adreçava era molt restringit. Com que l'autor va concebre sempre la creació dramàtica en funció directa de les possibilitats d'estrena més o menys immediata, la situació no devia actuar pas com a incitant de l'escriptura dramàtica.

Així doncs, en última instància i considerant la realitat del món teatral català, Oliver hauria pogut trobar-se en un carreró sense sortida, encara que no s'hagués produït la Guerra Civil. I és que, en definitiva, en una vida escènica irregular i amb greus mancances com sovint ha estat la catalana, és freqüentment més realista, més possibilista, no considerar amb tanta atenció les possibilitats de representació i escriure més de cara al futur. Òbviament, tan hipotètic com es vulgui —i encara més— i amb el risc gravíssim de no poder passar un aprenentatge del llenguatge teatral que només proporciona l'escenari, però sense el perill de limitar-se a escriure allò que resulta adequat a les capacitats de cada moment segons cada circumstància. Possibilitats, d'altra banda, merament hipotètiques també, com la mateixa trajectòria d'Oliver demostra.

Perquè aquesta mateixa trajectòria ens porta a considerar

el grau d'ambició del dramaturg no en la postguerra, només, sinó també en el període prebèl·lic; amb l'excepció d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* i, en part, de *Cataclisme*, no són, tampoc, un exemple d'ambició creativa. Probablement per una raó principal: per una voluntat antiretòrica i antisentimental que porta l'autor, potser d'una manera inconscient, a confondre l'ambició amb la grandiloqüència i l'exaltació emocional.

Ara bé, quan Oliver troba una fórmula expressiva notablement equilibrada, ens dona una peça com *Allò que tal vegada s'esdevingué*, que és sens dubte la millor de tot aquest període de preguerra i, després de *Ball robat*, la més notable de tot el teatre oliverià —considerant que, en aquest sentit, no li podem atribuir *Pigmalió*. I ho és perquè aconsegueix combinar humor enginyós, capacitat de distanciament crític i transcendència de pensament en una solució original que es diferencia de les aconseguïdes per alguns autors del *boulevard* francès o per George B. Shaw. L'equilibri continuat al llarg de tota l'obra dels tres aspectes, amb un contrapunt final de caràcter dramàtic, i el fet de filtrar-hi una anàlisi de les relacions familiars burgeses, que són generals i, alhora, característiques del país, no els trobem en cap altra peça de referència. Per diverses raons: perquè la construcció ideològica domina sobre l'humor —G. B. Shaw—, perquè aquest humor s'imposa a les idees —Supervielle—, o bé perquè el tot general és diferent —Guitry.

Quant a la força incisiva de l'obra, que hi és i que considerant el panorama del teatre català de preguerra —i posterior— podem trobar notabilíssima, no resulta tan destacada des d'una perspectiva general: no supera la de les peces o moments més corrosius d'un Tristan Bernard o d'un Sacha Guitry. Tampoc no cal dir res d'alguns vodevils de Labiche o d'uns quants de Feydeau... Fins i tot, dins de la literatura dramàtica del país, no sobrepassa la de *Civilitzats, tanmateix*. No és tracta, naturalment, de llevar mèrits a la comèdia d'Oliver, sinó de subratllar la seva veritable originalitat, que, com ja hem vist, és una altra. I respecte a això, també cal remarcar que, estructuralment, *Cataclisme* és una peça més ben acabada que *Allò que tal vegada s'esdevingué*: un sistema de correspondències molt precís en

subratlla l'eficàcia escènica i reforça la mirada crítica d'Oliver sobre les relacions familiars burgeses, enteses com una variada i completa xarxa d'enganys, però no té aquell aspecte d'essencialitat que dona el sentit últim a la història i a l'humor de la comèdia bíblica.

La peça és un antecedent, escrit més de vint anys abans, de *Ball robot*, per la voluntat de l'escriptor d'acordar-hi una forma i un contingut que no es corresponen amb facilitat i que, en el cas de la darrera peça, són realment contraposats. I també per la capacitat de donar-hi una visió essencial i, al mateix temps, històrica d'una realitat humana, que en *Ball robot* és el pessimisme existencial de l'autor, d'inspiració txekhoviana i camusiana, reflectit en tres matrimonis burgesos de la Barcelona dels anys cinquanta.

Comparant aquesta amb la comèdia de preguerra, s'han produït uns canvis importants en el tractament dramàtic: una difuminació de l'humor i una accentuació de la malenconia; una més gran fluïdesa en la construcció argumental —Oliver hi revela una habilitat superior—; els personatges, que depassen els límits dels arquetips, són més complexos, més profundament humans, i l'escriptura evita la discursivitat, que aflorava de vegades en *Allò que tal vegada s'esdevingué*, i tradueix més clarament la individualitat d'Oliver, la seva veu personal. Per consegüent, *Ball robot* esdevé més original, encara, que aquella comèdia i aconsegueix, també, un resultat teatral superior. L'obra, doncs, es converteix en una peça cabdal del teatre psicològic català i, al mateix temps, en una mostra reeixida de la superació dels límits del *boulevard*.

Però la comèdia es presenta flanquejada per dues altres obres que Oliver escriu immediatament abans i després: *Primera representació* i *Pigmalió*. En conjunt, les tres constitueixen el nucli més sòlid de tota la producció de l'autor, i significativament, les tres van arribar al públic a través de les corresponents representacions de l'ADB. És indubtable que Oliver troba, encara que amb greus restriccions —la representació única, el caràcter no professional de la companyia—, en el públic que es congrega a l'entorn de l'entitat l'espectador

que desitjava per al seu teatre. I això dóna una continuïtat mínima a una labor creativa ambiciosa, ja que dues de les tres comèdies últimament esmentades —*Ball robat* i *Pigmalió*— van ser redactades quan ja havia estat endegat el projecte de l'Agrupació.

I encara més: mitjançant les tres comèdies podem seguir un procés d'historització del teatre oliverià a través de la historització de la burgesia del país; un procés que té la llengua —i les seves ficcions— en el punt de partida —*Primera representació*— i en el punt d'arribada —*Pigmalió*. La preocupació d'Oliver per la llengua —manifestada, anecdòticament, en el seu teatre per personatges emfàtics, per individus que parlen un català dialectal o que fan jocs de paraules o reflexions sobre mots diversos— esdevé en *Primera representació* i en *Pigmalió* essencial de la realitat dramàtica: en la primera d'aquestes comèdies la reflexió sobre el vincle entre la veritat i la mentida s'articula a l'entorn de l'ús del registre lingüístic adequat, mentre que, en la segona, l'ambigüïtat d'aquesta relació es dreça, també, sobre la qüestió del registre emprat.

Altrament, la meditació dels lligams entre la realitat, la ficció i el fingiment, i el teatre que la projecció cap al passat, en *Primera representació*, en una certa mesura essencialitzava, en *Pigmalió* és recuperada, del tot des del present, amb el dibuix de les contradiccions idealistes de l'anàlisi de la realitat. Però l'intermedi d'aquella, situat en el present, ja apuntava el camí de l'actualitat estricta que havia de seguir aquesta...

Amb *Primera representació* i *Pigmalió*, Oliver insinua el que hauria pogut ser un quart registre al costat dels tres que ja han estat assenyalats —*Allò que tal vegada s'esdevingué*, *La fam* i *Ball robat*—, però que no va acabar de definir amb aportacions posteriors. Per altra part, Oliver hi iniciava una reflexió que, fins llavors, no havia estat gens freqüent en el nostre teatre. Més enllà de les deficiències de *Primera representació* i de l'encert en la versió de l'obra de Shaw, l'intent és històricament important, i a més crea i emmarca les condicions en què es produeix el resultat excel·lent de *Ball robat*. Però, des del punt de vista del llenguatge, les tres peces presenten un altre aspecte

important: són una contribució decisiva a crear aquella llengua dramàticament eficaç a què aspirava Oliver, i que trobava que el teatre català modern no havia assolit totalment.

De tot el que hem dit fins ara es dedueix que el teatre oliverià amb un valor intrínsec més permanent és aquell en què l'autor usa, sense la pretensió d'alterar-la, una forma tradicional de la comèdia burgesa com és la *pièce bien faite*. I en aquesta forma acomoda un esperit existencial que, en el fons la vulnera, però que, en aparença, la respecta perfectament. El fet és lògic si considerem que l'autor és un home de formació i de gust burgesos, i que és dins d'aquesta realitat on pot arribar a la plenitud. I és que no hi ha una fractura que separi les formes expressives burgeses d'aquelles altres que, sent-ho, alhora volen distanciar-se'n i mostrar-se crítiques respecte a l'origen.

Realment es produeix, en això, una gradació després de la qual sí que trobem un trencament veritable. Però no dins de l'àmbit graduat. I Oliver, si deixem de banda el cas de *La fam*, no passarà els límits d'aquesta expressivitat, i adoptarà una de les seves formes possibles —una que empri amb solvència perquè en conegui bé els ressorts— per transmetre el seu fons humà més personal. I ja sabem que el fruit, excèllent, de l'aposta serà *Ball robot*, un text que justificaria, si calgués, tota una carrera dramàtica.

Perquè a part d'aquesta comèdia, i secundàriament d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, el teatre de Joan Oliver se'ns mostra avui migrat en realitzacions plenes: la magnífica versió de *Pigmalió*, l'intent ambiciós i immadur de *La fam* i d'alguna provatura meritòria —*Cataclisme*, *Primera representació*— serien la part més estimable literàriament i dramàticament. La sensació final no pot ser altra que una certa tristesa després de comprovar que un escriptor tan ben dotat per a la literatura dramàtica ens hagi deixat una producció que, com a conjunt, hauria pogut arribar més lluny. Les circumstàncies no van ajudar gens l'autor, tot al contrari, i ell no-va saber o no va poder respondre-hi adequadament. I és que, tot i el seu escepticisme, Oliver no va renunciar a una il·lusió molt perillosa: la d'estrenar. Quan, a la fi, ho va fer, les conseqüències encara van ser pitjors: simplement, va deixar d'escriure.

IV

APÈNDIX

DIGRESSIONS SOBRE
EL TEATRE CATALÀ
MODERN VIST
PER UN PESSIMISTA¹

Amics: En primer lloc, naturalment, he d'agrair les afalagadores paraules de l'amic [...] De totes maneres us he de confessar que aquests elogis m'acovardeixen. Això predisposa que els oients atorguin un crèdit excessiu —en aquests temps de reduccions de crèdit— al conferenciant. És clar que la meua natural vanitat se'n veu afalagada, però després podreu queixar-vos que us he pagat amb un xec sense fons. A mi m'hauria escaigut una presentació així, si fa no fa: «Aquí teniu un home de bona voluntat que es disposa a entretenir-vos una estona». Sempre que m'elogien —i us ho dic amb tota la modèstia— sento una mena d'incomoditat, com si els elogis em fossin fets indegudament. ¿No us ha passat mai de rebre un present destinat a una altra persona? Truquen a casa vostra, aneu a obrir, us lliuren un gros embalum... però resulta que s'han errat de porta. Altrament avui els elogis i els homenatges són perillosos.

He reunit per a vosaltres una sèrie de notes, llavor de futurs articles i comentaris, n'he improvisat d'altres, els he donat una certa il·lació... Us faig saber, doncs, ja de bell començament, que això serà tot just una falsa conferència... i que el títol que més li escauria fóra potser *Digressions sobre el teatre català modern vist per un pessimista esperançat*.

I ben cert que en aquesta ocasió no puc pas excusar-me —honradament— en la desconèixença del terme. De teatre català jo en tinc el pap ple; podria dir-ne coses força sucoses i fins i

1. En l'edició d'aquest text hem respectat el lèxic i la morfosintaxi que hi empra Joan Oliver.

tot gruixudes. Però cal contenir-se i dissimular. No es pot matar tot el que és gras. Hem de viure, i conviure. I altres coses semblants. A més no hem d'oblidar que en aquest baix món tot és relatiu, aproximat i provisorí. I que no és saludable d'amargar-se l'existència amb nous motius d'irritació, quan ja funciona, amb admirable eficàcia i en ordres més importants que el teatre, tot un sistema de grandària natural dedicat precisament a aquesta tasca.

Tiraré, doncs, molta aigua al vi. I haureu de prendre la bona voluntat. El tema m'agrada, m'apassiona. Amb calma hauria pogut fer-la, una conferència sobre el teatre català; però en aquests temps, qui en té de calma? Respirem una atmosfera pesada. De tant en tant sembla que s'anuncii canvi de temps, però aviat tornen els núvols amenaçadors. El cas és que no hi ha calma. I hem de fer les coses com bonament podem. De pressa i a mitges. És el mal del dia: la improvisació! I aquest mal també afecta, i d'una manera singular, el teatre i especialíssimament el nostre, diguem-ne també, per entendre'ns, teatre.

Perquè, al cap de tants anys de prostració, de provincianisme, de *casolanisme*, de mal gust; al cap de tants anys d'esperances fallides, d'esforços frustrats o mal encaminats i en pura pèrdua, els termes «teatre català» arriben a semblar-me antitètics, incasables... ¿Podem, doncs, parlar de teatre català com qui parla d'un agonitzant? Fóra massa tètric. Provaré de suflorar el meu pessimisme i discórrer succintament sobre el que ha estat i és la nostra escena, tot assenyalant els petits oasis que trobaré al pas i els senyals i símptomes de renaixement —o de naixement— que si ens armem d'una mica de bona fe podem observar en aquests darrers temps.

He dit que el tema m'apassiona. És ben cert. He estat des de la meva primera joventut un enamorat del teatre. Un enamorat sempre decebut, de reaccions melangioses o malhumorades. He festejat l'escena, l'he estimada, l'he perseguida amb les meves amoroses requestes, però ella sempre se m'ha mostrat esquerpa i només m'ha consentit algun que altre contacte furtiu, gairebé vergonyant. Mentrestant ella, l'escena catalana, anava corrent innumerables aventures, s'amistançava amb gent indesitjable, gent que no pretenien altra cosa que viure a la seva

esquena —cosa molt lletja—; es deixava protegir per cavallers sense escrúpols; també, això sí, excepcionalment, acceptava tractes d'amistat amb persones decents, ben intencionades, meritòries, però sense seny ni clarividència. Jo l'anava seguint, de lluny, embadocat i sempre esperançat. I un dia, un moment em va semblar disposada a cedir als meus honestos requeriments.

Però aleshores, ah! aleshores es va desencadenar una rufagada impetuosa que va assolar la comarca i tot se'n va anar en orri. Quan la cosa es va aquietar el panorama havia canviat quissap-lo. Jo me n'havia anat lluny, per temps. Però ve't aquí que en tornar, era l'any 1947, em trobo la meva estimada més embrutida que mai, ennavegada quasi permanentment en ambients nau-seabunds. Vaig començar a desesperar-me. Perquè succeïa que mentre jo m'anava fent gran, ella, la gran desitjada, no envellia, seguia sempre jove i prometedora, sempre atraient i plena d'encisos. Encisos que malversava en una vida crapulosa. Per acabar-ho d'adobar havien sobrevingut unes circumstàncies que la lligaven cada vegada que, recordant el seu origen religiós i moral, es penedia de les seves disbauxes i sentia velleïtat de reprendre el bon camí. I sempre que intentava, per exemple, escoltar i seguir les lliçons que li arribaven de més enllà de les nostres fronteres, on gent sortosa i més folgada i més activa podia esmerçar-se sense frens estranys a la noble tasca de fer les coses ben fetes, amb el cor i el cap, uns falsos protectors la feien emmudir i de fet l'obligaven a recaure en la seva vida de pecat i de sutzura.

Després les coses encara han empitjorat. El cercle es va restringint. Som uns estranys a la nostra pròpia casa? Fet i fet, fóra massa còmode de penjar tota la responsabilitat de la nostra defallença als «altres». Més endavant ho veurem.

Endavant, doncs.

En primer lloc ens hauríem de preguntar quina cosa és i ha estat el nostre teatre, el teatre en la nostra llengua. No ens hem pas d'enganyar, i tots ho sabem: el nostre teatre no és res de l'altre món. Em penso que convindria fer-ne balanç i saber d'una vegada amb què comptem. Bo o dolent, aquest és el nostre patrimoni i aquest ha de ser el nostre punt de partida. Un no ha de renegar mai la modèstia dels seus orígens. A més la pobresa

del nostre art dramàtic va lligada estretament i és determinada per factors històrics, socials i polítics que tothom coneix. El meu amic Josep Romeu es dedica ara amb entusiasme i competència a desenterrar el nostre teatre medieval, que sembla que no és tan insignificant com es creia.

La nostra escena religiosa es desenrotlla més o menys com a la resta d'Europa; ens en queden algunes mostres. Darrerament vaig tenir ocasió de llegir la *Consueta de Sant Crispí i Sant Crispinià*, patrons dels mestres sabaters. És interessant, però cal reconèixer que el text es troba tristament corromput, i que el seu valor literari és pràcticament nul. Cal suposar que Catalunya, que va tenir una filosofia i una poesia i fins i tot una narrativa importants, també devia tenir un teatre, que s'ha perdut o ens ha arribat després de sofrir una profunda corrupció. Dissortadament, quan a mitjans del segle setzè es produeix a Europa el fenomen innovador en virtut del qual el teatre passa de les esglésies als escenaris pròpiament dits, Catalunya ha entrat ja en la seva decadència política i lingüística. El corrent de la nostra literatura desapareix aleshores sota terra, com s'esdevé amb certs rius; pel que fa al teatre, emergeix ça i lla en els segles posteriors (el Rector de Vallfogona, en el segle xvii, ens en dóna alguna mostra), es produeix, sobretot a València, un teatre bilingüe, de factura grollera; però de fet, ens quedem sense la dramàtica, que hauria constituït el nostre teatre clàssic.

Aquest ha estat el destí cultural de Catalunya. I els veritables precursors del nou teatre no apareixen fins a començos del segle xix. Robreño, Renart i Terrades són els noms d'aquests modestíssims pioners de la nostra escena, que va néixer en un ambient confús, barrejat i eminentment popular, plebeu. La llengua s'hi mostrava d'una impuresa inenarrable. Però mai no agraiem prou a aquells inspirats capdavanters que saberen recollir en el camp teatral els primers i tímids afanys renaixentistes d'un poble que s'anava retrobant. Fins al darrer terç del segle passat no podem dir que tenim un teatre. Vidal i Valenciano amb el seu drama *Tal faràs, tal trobaràs* fa un pas de gegant en la nostra naixent o renaixent literatura dramàtica. I de seguida ve Frederic Soler, que va morir l'any 1895, quan ja

Àngel Guimerà havia produït *Gal·la Placídia* i *Maria Rosa* i estava a punt de donar a l'escena *Mar i cel* i *Terra baixa*.

¿Quina és la situació, avui —i qui diu avui, diu dins el període dels darrers 40 anys? Diuen que no tenim autors, ni actors, ni directors. Ni gairebé teatres. ¿Cal que ens resignem a assistir a la mort lenta però fatal del nostre art escènic?

El problema és complex i ve de lluny. Procedim amb ordre i preguntem-nos de seguida si entre nosaltres regeix encara la necessitat social del teatre com a espectacle.

I aturem-nos abans d'anar endavant, aturem-nos un moment en els orígens del teatre, comuns a l'art dramàtic de tot l'Occident. Així veurem quines profundes diferències s'han produït, quina radical evolució ha sofert l'espectacle teatral modern.

Tothom ho sap: el teatre ha sortit del culte religiós. Ens trobem a les acaballes del segle dotzè. Les úniques emocions d'ordre estètic, artístic, que el poble gusta li vénen de l'església. L'església és la casa beneïda on s'expansiona l'ànima popular, opresa per una vida dura, estreta, ombrívola. La pompa, les cerimònies del culte són la joia de la bona gent. I la missa és una cosa admirable; i és, també i sobretot, un drama: drama per la seva forma, pels cants alternats amb els recitats, pel diàleg entre l'oficiant i els clergues o els fidels, drama també pel fons, per la commemoració simbòlica del sacrifici, de l'acte essencial que havia donat naixença al dogma. I en la missa es parlava de la vida de Jesús, i dels fets dels apòstols i l'ofici del dia retreïa la vida o el martiri d'un sant. Calia només destriar els personatges i repartir els papers.

¿No veiem encara avui com l'Evangelí de la Passió és llegit a tres veus? El prevere diu la part de Crist, el sotsdiaca representa el paper dels altres personatges —una mena de cor—, i un diaca recita els trossos de narració. En aquell temps el poble era analfabet, el llatí li era completament inintel·ligible —quasi com ara—: què més natural, doncs, que els clergues pensessin en fer ressaltar el sentit dels oficis divins amb una figuració més expressiva, més gràfica, més immediatament didàctica? Calia adreçar-se a la imaginació dels fidels. D'aquesta manera van ser

introduïdes als actes del culte interpolacions cada vegada més considerables i dramàtiques, prenent peu de la commemoració del dia.

A mesura que aquests esbossos de drama es desenrotllen, es van independitzant alhora de l'ofici sagrat i esdevenen cada vegada més profans. La invenció personal comença a prendre-hi cartes. I a un moment donat apareix la llengua vulgar, que aviat es fa mestressa de la situació, i els drames pròpiament litúrgics en llatí passen a segon terme. El drama religiós deixa de ser una obra clerical. Els clergues encara en controlen la composició i la representació, però els temes ja no pertanyen exclusivament al culte i esdevenen una diversió fins a cert punt moralitzadora. I aleshores canvien d'escenari, surten del temple i es situen als porxos de les esglésies, davant la multitud congregada. Són ja les representacions que un segle i mig més tard donaran lloc als misteris o miracles.

Per arribar a trobar un teatre diguem civil hem de saltar al segle XIII. I el trobem de primer en forma d'intermedis profans, generalment còmics, que s'intercalaven entre els drames sacres. Resten testimoniatges molt eloqüents de com en aquests misteris de caràcter pietós s'hi anaven filtrant cada cop més elements força sospitosos. En un misteri castellà del segle XII o XIII sobre la història de Jesús, hi ha un monòleg de Josep, en el qual aquest es desespera en veure com Maria presenta senyals inconfusibles d'embaràs, i ell sap que no n'és pas el responsable. Es pregunta què ha succeït, com ha anat, es palpa el front, però no gosa dubtar de la virtut de la seva santa muller —*yo la veo bien preñada*, diu literalment i sense irreverència. Suposem que part del públic devia riure per sota el nas. En un miracle francès sobre el Judici Final, l'anònim autor fa dir amb veu de tro al Senyor de Cels i Terra, que baixa a judicar els vius i els morts: *Vosaltres, sí, vosaltres, prelats i prínceps, heu robat i espoliat la meva Església, tot despullant i escanyant, a més a més, les meves pobres ovelles*. Suposem que coses semblants devien produir-se a la nostra terra en mostres de les quals no n'ha quedat rastre.

Aquest és el punt de partida. No podem pas entretenir-nos

a seguir l'evolució de l'art escènic fins els nostres dies, sobretot perquè a Catalunya — ja ho hem apuntat — aquest procés queda romput gairebé en sec. La noblesa i la naixent burgesia es sotmeten de grat o per força a la nova situació política i cultural. La literatura catalana, i la llengua com a instrument de cultura, experimenten el gran col·lapse. Però no és això el que ens interessa ara. Preguntem-nos de nou: El fet del drama com art social i popular, ¿segueix encara vigent avui, entre nosaltres?

¿Per ventura el cinema no subvé amb escriu la fam i la set d'espectacle dramàtic que experimenta el públic d'avui? Parlant en general cal que contestem afirmativament. Només en un terreny pot el teatre desafiar i fins i tot vèncer el cinemascopi. Em refereixo naturalment a l'imperi de la paraula viva, a l'emoció sense frau que emana de la presència física dels personatges, al risc que entranya sempre una representació, a la comunió que s'estableix entre els espectadors i els actors, copartíps tots ells d'un misteri (sempre l'origen religiós del teatre); fixem-nos en un fet: un espectador solitari pot assaborir una pel·lícula, però és molt difícil que capti l'emoció d'una representació teatral. I no diguem res d'uns actors treballant en una sala quasi buida.

Em direu que la gent, la massa, no fila tan prim, que aquestes subtileses i distingos tant se li'n donen. Probablement. A la massa se la fa anar on es vol. Modernament, els grans dirigents de la indústria capitalista-democràtica han fabricat per a llur clientela una sensibilitat homogènia, sense matisos, dòcil i ajustada a les conveniències del negoci. Disposen de mitjans eficaçíssims per dictar i per imposar-se.

El cas potser no té remei. I aneu a saber si no és excessiu parlar de remeis en aquest cas; els remeis pressuposen l'existència de malalties. Els problemes del gust col·lectiu i del seu regular nodriment, al punt on han arribat les coses, no demanen segurament cap altra terapèutica.

I també en el teatre experimentem la invasió del creixent maquinisme, de l'abassegador influx de la publicitat deformadora.

Els més pessimistes —o potser, aneu-ho a saber!, els més

optimistes— preveuen per a un futur immediat no solament la desaparició del teatre —que serà una reviviscència preciosa, un art de gran luxe que només podran pagar-se els cinc o sis centres mundials més rics de la civilització occidental—, preveuen no tan sols —dic— la desaparició del teatre sinó fins i tot del llibre i fins i tot de la llengua com a instrument d'expressió artística, literària. ¿Per què *llegir*, si podem *veure*? ¿Qui s'encaparra confegint mentalment paraules i més paraules que expliquen una història d'amor o de sang i aventura, si pot veure amb els seus ulls i viure, a qualsevol hora, gràficament, fotogràficament —en colors i amb relleu— aqueixa història amb imatges d'homes de debò, sense esforç intel·lectual de cap mena? ¿Qui canviarà aquella emoció per aquesta? Ja Unamuno predeia —en un moment de malhumor— que molt aviat només regiria en el món una llengua que ell anomenava d'aeroport, un idioma bàsic, de turista, d'home pràctic i expeditiu, d'home que té el temps i la intel·ligència mesurada, dosificada. No heu remarcat la peresa mental de certa joventut d'avui, fins i tot universitària?

Però no divaguem tant. Entre poc i massa. I no ens posem tristos. Nosaltres tenim el deure de suportar i d'esprémer la nostra època, el temps que ens ha tocat viure. Som d'un temps i d'una terra.

Ens trobem a la nostra petita i dissortada Catalunya, nosaltres en terra ferma i vosaltres, al'.² Administrem l'herència d'una cultura gloriosa, que ha crescut a batzegades. Ara en els nostres dies es troba sufocada per un ambient poc propici; i demana i exigeix esforços de tipus extraordinari, per no dir heroic. Perquè cal no oblidar el perill evident, i present: una llengua sense escola, sense universitat, sense premsa, sense ràdio, sense reconeixement oficial, és una llengua destinada a desaparèixer, un idioma en vies d'extinció com a instrument de cultura.

Es dóna la paradoxa següent: veiem com es vigilen i es restauren documents morts, pedres venerables però inertes de la

2. El text d'Oliver esdevé il·legible.

nostra història de poble, de nació particular, i presenciem, per contra, com s'abandona i es deixa a penes vegetar —hoste molest i malalt— una cultura secular, una llengua tan noble i tan bella com qualsevol altra de les seves germanes llatines. I davant d'això —si un hi pensa una mica— el descoratjament per no dir la desesperació s'empara de nosaltres. ¿On vivim? ¿A Europa, de bo de bo? ¿A un punt força alt del segle vintè? ¿Som una civilització greco-llatina o bé ho hem somniat o ho hem llegit només a les històries mentideres? ¿Som una societat realment cristiana, cristiana que vol dir respectuosa i amant i vetlladora dels valors naturals de l'home, dels dons que ha rebut la criatura, entre els quals la llengua és potser el més excels?

I en aquestes tristes, tristíssimes circumstàncies, en aquest estat gairebé comatós, ¿com és que no reivindicuem i no aprofitem al màxim, amb entusiasme de croats, amb fervor d'apòstols l'única arma que ens resta, el sol camí de salvació que encara és obert? El teatre, sí, el teatre, amics meus. L'única tribuna pública i permanent des de la qual pot irradiar encara la veu autèntica, la forma verbal inconfusible que ens fa catalans i només que catalans en el concert divers de totes les parles dels homes damunt la vasta terra. Es conta aquell miracle estupend de sant Vicent Ferrer: l'apòstol valencià —o català de València— parlava en la seva llengua a França i a Flandes a gents de les més estranyes parles, i diuen que tothom l'entenia. Creiem-ho? Formidable! Però jo dic ara: al pas que anem s'esdevindrà el miracle a l'inrevés, el prodigi del diable!, arribarà aviat el dia en què parlant en català no ens entendran ni al cor de Catalunya!

Però no ens exaltem més. Tornem a tocar de peus a terra. ¿És que entre tots no podem fer el petit, modestíssim miracle de fer de Barcelona, de València, de Ciutat de Mallorca, els centres que mantinguin un teatre digne? Jo sé que això és possible. Jo sé, perquè ho he vist, que si la gran massa viu sota la fascinació del cinema, segueix existint un públic fidel, capaç d'eixamplar-se i multiplicar-se. Sí, amics meus...

Segueix existint la minoria. La gloriosa, sofrerta, inquieta,

benemèrita minoria. La modestament cèlebre minoria. En la minoria s'agermanen i a l'uníson es planyen o sospiren els res-saguers i els avençats, els lúcids i els esnobs, els exquisits i els revolucionaris, els ressentits i els místics. Ells són, continuen sent, el llevat del món, els incerts i sacrificats impulsors del progrés, els abnegats conservadors de les bones, de les genuïnes tradicions, els que sembren i gairebé mai no cullen. Crec que cal fer més del que es fa pels minoritaris. Encara són prou per a mantenir la flama. De fet i malgrat tot la mantenen en diverses zones de l'art. Vull dir de l'art autèntic. I també poden i desitgen fer-ho —no en dubto pas— en el camp del teatre; i fins i tot en el jardinet, avui musteït i assedegat, de l'escena catalana. I en aquest darrer tal vegada amb un anhel i un fervor singulars: per amor de la llengua que encara parlem uns pocs milions de criatures al capdavant humanes, pel gust d'escoltar-ne el dring ancestral, de saber-la encara vivent, plena i pura —o depurada—, de veure-la sana i estàlvia, com si diguéssim a prova de bomba.

Sí, cal fer en aquest sentit més del que es fa. Fins ara s'han registrat alguns intents meritoris, fruit d'esforços personals o de petits grups. Moltes d'aquestes empreses no han disposat de programa ni de mitjans, ni tampoc de capacitat i preparació. No pocs són gairebé ridículs. Perquè seria desagradable parlar ara, aquí, del nostre teatre comercial, o de certes companyies aprofitables, però mal acompanyades de certes estrenes subvencionades per l'autor o per la tia de l'autor, o de determinats directores exclusivament plàstics, corporis, esquematitzadors o luminotècnics, per als quals l'idioma és poc menys que una inevitable successió de sons articulats.

No es tracta pas d'això. Parlem o provem de parlar de teatre.

Però com deia, caldria fer més, completar, més ben dit fonamentar l'empresa. Manumitir aquest teatre de *minories* que aspiren a contagiar la majoria, de la terrible, ofegadora servitud de les *parets*. No es pot fer teatre *contra* el públic (entenem-nos: a profit i a honor del públic, vull dir) sota el pes mort i mortal d'un tribut que en els bons locals és simplement aclaparador. ¿Què queda aleshores per als actors, per a la presentació

de l'obra? ¿A quins preus prohibitius no han de cobrar-se —millor: no han d'intentar cobrar-se— les localitats? Si el nostre teatre no pot avui ser subvencionat per les altes institucions civils que graviten sobre el país, ¿no es trobaria un grapat de mecenes —de petits mecenes— disposats a acomplir aquesta elevada missió social i artística? Aquesta empresa inajornable, necessària de tota necessitat, la més urgent, la més important en vistes al futur lingüístic, cultural i social de Catalunya com a poble.

Seguim divagant, si us plau.

Parlem una mica dels actors, dels quals tantes coses es poden dir.

La paraula actor és, no hi ha dubte, la més ampla i genèrica, la més adequada, pròpia i satisfactòria entre les que pretenen donar nom a la professió d'interpret teatral. Vull dir, de seguida, que considero l'actor amb un absolut respecte, amb franca admiració. El seu art i el seu ofici són, si no tan purs i originals, sí tan dignes com els del poeta, del pintor o del filòsof. L'actor o l'actriu proven de comunicar a qui els mira, els escolta una acció, una passió, un caràcter humanç. Presten la seva presència, la seva veu, el seu gest a un tros de vida d'home o de dona, creat o recreat per un poeta. Viuen la literatura —perquè el teatre, malgrat tot, és literatura—, animen la paraula. L'actor elabora la seva «sinceritat» professional amb els elements més genuïns del seu instint i la seva intel·ligència; s'installa en la profunda intimitat del personatge figura, digui el que vulgui el gran Bertolt Brecht, s'hi transubstancia amb oblit de la seva manera personal de ser i de sentir, però sense renunciar —renúncia altrament impossible— al fons del seu propi temperament, la seva ànima individual, el seu ofici.

L'art literari ofereix a l'interpret un ens comprimit en idees i sentiments —en paraules— que l'actor accepta, posseeix, desvetlla i vivifica. L'actor és, en un cert sentit, un sacerdot —home sagrat— a través del qual es realitza el misteri i el sacrifici de l'art. I tot això és evidentment molt seriós. L'actor va per aquests mons de Déu carregat amb un feix de creus que no li pertanyen. Allò de la «paradoxa del comediant» de Diderot és

forçosament exacte: el bon actor mai no «sent», sinó que sempre fingeix «sentir». Altrament els actors es moririen tots a la flor de l'edat, extenuats, aclaparats sota el pes sobrehumà de tant de dolor, de tantes sorpreses, de tants odís i tantes amenaces, de tant d'amor i de felicitat. En aquesta simulació freda, rescalfada per l'art i l'experiència, radica la grandesa de la professió. Professió d'entusiasmes severos, dirigits i d'exaltat i perseverant coneixement.

Professió així mateix d'enorme responsabilitat moral. El joc viu, bategant de l'actor, transcendeix el públic, l'afecta a vegades profundament. El bon espectador, aquell que es lliura a l'espectacle devotament, sense prejudicis artístics, és una matèria molt blana. Un lladre simpàtic o un assassí enginyós, una adúltera amb gràcia o un suïcida carregat de raó, vistos a través d'una màgica estilització i el realisme poètic de l'escena viva, poden arribar a ser perillosament exemplars. I a l'inrevés: un bon exemple projectat des de les taules acostuma a ser molt eficaç. (Tots hem sentit parlar de les restitucions provocades pel cas que presenta *La muralla* —aquell subproducte—; i el mateix Sagarra ha dit que el desenllaç de *La ferida lluminosa* havia determinat el retorn al bon camí de tal o tal marit i pare de família.)

Els bons actors cada dia escassegen més. Qui es lliurarà a un ofici que va de baixa? En l'època del nostre diguem gloriós teatre d'espardenya, els actors salvaven moltes obres d'un naufragi segur. Hi va haver a Catalunya una escola d'intèrprets realment genials. Fontova, Soler, Goula, Borràs, Xirgu... Eren fortíssimes personalitats, omplien l'escena, fascinaven el públic. Homes i dones dotats d'un instint acusadíssim, amb unes facultats naturals impressionants. Ràpidament guanyaven experiència, per bé que seguien quedant-se en general sense cultura. Van acomplir una gran missió i mereixen el nostre record i la nostra gratitud.

Correm un vel tenyit de pietat sobre la situació dels actors d'avui a Catalunya. I també de molts autors. Autors novells que es subvencionen les estrenes amb els diners de les seves butxaques. Fan un *seguro* a l'empresari —en diuen un *seguro*, d'això.

Les companyies queden transitòriament tranquil·les. Durant quinze dies o més tenen el pa assegurat. L'autor —generalment d'amagat de la dona— va deixant els seus estalvis dia rera dia a la desinflada taquilla del teatre. Per la finestreta poc diner entra; els bitllets hi fan cap per la porta del darrera.

És còmic, però, també és trist, desolador; les circumstàncies ens imposen actors amateurs. ¿Ens acontentarem també d'autors amateurs?

Crec sincerament que allò que necessita, per damunt de tot, el teatre català és un empresari. Un empresari doblat d'artista i triplicat de patriota, patriota en el menys rebregat sentit del mot. Un empresari que no sigui un simple venedor de teatre, sinó un promotor d'art teatral. Un empresari creador, que remogui, desvetlli, susciti l'aparició i el desenrotllament d'autors, actors, directors, de tots els elements que constitueixen un autèntic equip escènic. No cal oblidar que el teatre —que és també un negoci i una tècnica— segueix sent per damunt de tot i abans de tot un art. No pot ser produït per màquines i per homes rutinaris que es paguen amb diners. En el teatre el sentiment és indispensable i essencial.

[*Pausa.*]

Però passa el temps i m'adono que efectivament m'extraïo i continuo deixatant-me en divagacions ventisses i desarticulades. I potser fóra hora de traçar un esquema del nostre teatre modern, a guisa de balanç i de recordatori per tal de fixar a grans trets el volum del nostre bagatge. Sembla que un dels nostres editors té el projecte d'encarregar la confecció d'una antologia del teatre català. Caldria encoratjar-lo i fer que es decidís a portar a terme aquest inventari. En un parell de volums gruixuts, precedits d'uns extensos pròlegs històrics i crítics, ens foren presentades les dues o tres dotzenes d'obres que val la pena de conservar i estudiar. No totes —¿cal dir-ho?— tindrien un valor absolut: la majoria de les tals obres serien recollides i salvades només en funció de l'època en què es van produir, en consideració als seus mèrits innovadors o a la in-

fluència que han exercit. Aleshores sabríem amb què comptem!

Caldria aturar-se en el vastíssim esforç de Frederic Soler, el qual va crear, si no altra cosa, un públic; i va ser comptant amb aquest públic que Àngel Guimerà va poder iniciar i desenrotllar la seva obra. Aquesta obra, no cal dir-ho, vista amb la deguda perspectiva i tenint en compte el caràcter i les circumstàncies històriques del país i del moment, és simplement enorme. El teatre de Guimerà omple un llarg període de la vida cultural i social del nostre poble; dóna a la nostra escena, en minsa proporció, categoria europea i competeix i fins i tot supera la producció teatral de l'època en llengua castellana. Superior a Echegaray, al qual, però, fou atorgat el mig premi Nobel que els suecs li volien donar; Guimerà va ser una força poètica, un romàntic arborat i ingenu, un patriota que va posar el seu geni de poeta al servei de la Renaixença. Va escenificar grans moments de la nostra història, va intentar el drama social. Els punts culminants de la seva producció (*Mar i cel*, *Terra baixa* i *Maria Rosa*) van trobar actors de poderosa eficàcia, personal; tot plegat va contribuir a crear i aureolar la gran figura del nostre dramaturg més popular. Hi hagué una coincidència perfecta entre el geni de Guimerà i els sentiments i les inquietuds de la gent del seu temps i la seva terra. Durant la nostra guerra Piscator va estar a punt de muntar una *Terra baixa* de gran alè al Teatre Obrer.

Vindria després Santiago Russinyol, no el de *La mare i El místic*, precisament, sinó el Russinyol dels sainets, dels quadres breus, que recullen l'herència d'Emili Vilanova, fixen i estilitzen el llenguatge menestral i burgès, i emmirallen, deformant-los, els costums de la nostra gent amb esperit irònic, que té més de caricatura que de sàtira. *L'auca del senyor Esteve*, sobretot pels seus moments còmics, és una comèdia d'una oportunitat justíssima i, a despit de les seves falles, una de les fites del nostre teatre modern.

Ni que volguéssim no podríem saltar-nos el nom d'Ignasi Iglésias. Poeta dels humils, dramaturg dels treballadors i les seves manses reivindicacions. Influències del teatre de tesi francès i

d'Ibsen, tot just descobert a casa nostra. Un humorista del seu temps deia, després d'assistir a l'estrena d'una de les obres més aplaudides d'Iglésias: «Els drames d'aquest autor es resoldrien al primer entreacte, donant quaranta duros al protagonista perquè sortís del *apuro*». Aquest teatre només es pot jutjar fent un esforç per a situar-nos en un temps i en un lloc determinats.

En aquesta llista hauríem de reservar un lloc per a Adrià Gual, el qual més que dramaturg va ser un «home de teatre», un dels poquíssims homes de teatre que hem tingut en aquest país. Però com autor va ser un home poc afortunat i és sabut que els periòdics humorístics el dibuixaven sempre amb³ feia ploure. Gual va obrir per a la nostra escena les finestres d'Europa: Teatre íntim volia dir Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann, passions exaltades, confusos ideals, boira nòrdica. I també la gràcia inimitable de Molière, de Beaumarchais, de Goldoni...

Tampoc no ens oblidaríem de Puig i Ferrer, escriptor sanguini i desordenat. Se sentia «l'ànima russa». No pocs dels homes de la meua generació recordem amb singular delectança la impressió rebuda en llegir, adolescents encara, les seves *dames*, l'alegre i l'enamorada. Tolstoi, Gorki... Era simplement trاسبalsador.

Pous i Pagès. La seva passió pel teatre va ser genuïna. Era un excellent constructor de comèdies i compta entre els primers i principals depuradors del diàleg teatral. Tanmateix el teatre de Pous i Pagès no va ser, en general, degudament apreciat. De la quinzena mal comptada d'obres que estrenà, es pot dir que l'únic èxit realment indiscutible va ser el que aconseguí amb *Senyora àvia vol marit*. ¿Recordeu aquella quarteta improvisada —segons es diu— per Francesc Pujols a propòsit d'una estrena de Pous i Pagès?

En acabar la comèdia
es van dividir els parers:
els uns xiulaven el Pous
i els altres, el Pagès...

3. El text d'Oliver esdevé il·legible.

Tanmateix cal reconèixer que Pous ha estat un dels nostres comediògrafs més conscients i més ambiciosos. *L'endemà de bodes* és la màxima superació del nostre teatre rural de tots els temps.

L'obra singular de Juli Vallmitjana ha estat oblidada. Creiem que és una injustícia. En quadres vigorosos i crus, com correspon al tema, va estilitzar amb innegable habilitat la vida pintoresca, irregular i esqueixada dels gitanos catalans.

Un punt flac de tots aquests autors és la llengua.

La concisió d'aquest esquema ens obliga a silenciar alguns autors probablement apreciables i a passar d'un salt a l'obra d'alguns contemporanis pròpiament dits.

Josep Maria de Sagarra ha estat un dels comediògrafs catalans d'alè més sostingut. La seva producció és numèricament molt considerable. En aquests darrers temps la vida del teatre català s'identifica amb el seu nom. Sagarra ha cultivat el teatre patriòtic, podríem dir «d'abrandament», la farsa, la comèdia de costums i ha estat el creador d'un gènere pseudo-romàntic, fora del temps i de l'espai, d'un convencionalisme delirant, entre llegendari i pairalista. Un gènere que no crec que tingui un equivalent contemporani en cap país de l'ample món. Un crític mal intencionat li podria donar el qualificatiu de «teatre balcànic».

La salvació d'aquest teatre sagarrenc depèn quasi exclusivament de la música dels hendecasil·labs. La seva agradable cantarella ha recreat les oïdes i ha alimentat els somnis de tota una generació. Sagarra fou un escriptor d'empenta, molt ben dotat, que ballava al so que tocaven, o millor dit, que tocava el so que els altres preferien ballar, al llarg de quaranta anys. Parodiant una vella dita que ara torna a estar de moda, podríem dir que els pobles tenen els comediògrafs que es mereixen. En efecte, sempre que en Sagarra provà de sortir del camí fressat, de fer un esforç en el sentit d'elevat la seva producció a un nivell europeu, el públic féu un gest de refús. Fent abstracció dels èxits de taquilla, penso que el millor Sagarra autor teatral es dona en obres com *Els comediantes*, *Galatea* i sobretot *La fortuna de Sílvia*. *El prestigi dels morts* és també una comèdia d'un romanticisme *sui generis*, suggestiu i equilibrat.

Carles Soldevila ha estat un altre dels nostres escriptors d'aquesta hora amb prou vocació per a escriure per al teatre amb una certa regularitat. En el nostre país aquesta perseverança ja és, per si sola, una virtut preclara. Soldevila va ser un campió del bon gust literari, lleugerament tintat d'esnobisme, i el veritable creador d'un llenguatge escènic modern, propi per a la comèdia burgesa. Aquest llenguatge era un model i un ideal que es proposava a la nostra burgesia. Malauradament una part massa important d'aquest estament barceloní desconeix aquell llenguatge o no es preocupa de prendre'n exemple i s'adreça als propis fills en un idioma que recorda vagament el que parla l'inspector d'Hisenda.

Caldria citar així mateix la temptativa de Millàs-Raurell, que féu una entrada de cavall sicilià a la nostra escena amb *La llotja*, comèdia dramàtica construïda no sense habilitat sobre un personatge central de filiació si fa no fa pirandelliana.

El seu germà, el gran historiador Ferran Soldevila, ens ha donat una comèdia graciosa: *L'hostal de l'amor*, una adaptació de les formes de la *commedia dell'arte*. Jaume Gras (que firmava amb el pseudònim *Felip Aleu*) és autor d'una obra, *La vida d'un home*, comèdia burgesa amb il·lustracions de sànet de la bona escola.

Potser també que parlés de mi (ja em dispensareu) per dir que he fet un petit i ben intencionat esforç per crear un llenguatge teatral vàlid, tan allunyat del catalanesc com del dialecte barceloní massa purificat per la pruija lleugerament esnob del període culturalista.

¿I què diré del fenomen produït i sostingut a pols per l'actor Joan Capri? Aquest home és un cas a part, el seu ofici no pertany estrictament a l'art dramàtic: el seu èxit entre la menestralia i la burgesia mitjana s'explica per la gràcia personalíssima del còmic, que ofereix un espectacle divertit i de fàcil digestió. Capri hauria pogut ser un extraordinari artista de cabaret.

Vull fer marxa enrera per registrar, en aquesta enumeració precipitada i sacsejada, una obra fora de sèrie, exemple únic o gairebé únic de teatre poètic entre nosaltres: em refereixo a

Nausica, de Joan Maragall. Entenguem-nos: no gosaria afirmar que *Nausica* hagi guanyat plenament la categoria d'una peça clàssica. Maragall fou un alt poeta, ple de fervor i d'esperit cívic i un extraordinari periodista o cronista, amb replecs de moralista polític. Però la seva experiència i el seu sentit del teatre eren escassos. Malgrat tot, gosaria assegurar que *Nausica* hauria de ser un exemple i un punt de referència per als nostres escriptors dramàtics d'avui i de demà. Si no per altra cosa per la dignitat del disseny. Maragall és, en aquest aspecte i proporcions molt ben guardades, el nostre Racine.

I ara que parlem de teatre poètic —i fent un altre salt en el temps i en tot allò que el temps ens ha dut o ens ha pres— fóra oportú de cridar l'atenció sobre l'obra diguem-ne dramàtica de Salvador Espriu. El futur teatre nostre també hauria d'emmirallar-se en aqueixa improvisació per a titelles —segons qualificació de l'autor— que porta el títol de *Primera història d'Esther*. I no pas pels mèrits pròpiament escènics que pugui contenir, com per la seva rica solidesa literària i lingüística, pels seus valors culturals i històrics, per la seva transcendència moral i, en definitiva, humana.

Darrerament l'Espriu, a través d'uns muntatges, més o menys discutibles, de Ricard Salvat, ens ha ofert uns textos escenificats sota el títol *Ronda de mort a Sinera*. La medulla d'aquest espectacle és important i significativa, i els encerts i desencerts del resultat escènic corresponen gairebé exclusivament al director. Som molts els que creiem i esperem que Salvador Espriu, avui en plena maduresa, es decideixi a llançar-se a l'aventura teatral. Hi ha, en l'obra d'aquest poeta una vessant clara, senzilla, d'un humor certament satíric, però no agre i encara menys verinós. També és un home amb gran capacitat per a la compassió. Malgrat les seves excessives cauteles i els seus refinats escrúpols podria ser el gran dramaturg que tant necessitem.

I arribem a les més recents i arriscades manifestacions del nostre teatre. Joan Brossa és un illot abrupte, un escriptor vocacional sense connexions aparents amb la circumstància vivent al nostre món literari, si exceptuem uns certs contactes

passatgers amb el surrealisme *sui generis* de Josep Vicenç Foix. El Brossa dramaturg presenta un mèrit que ningú no li podria arrabassar: ha estat el creador a Catalunya d'un cert teatre de l'absurd *avant la lettre*. Les seves primeres provatures daten si fa no fa del 1945. Ara: si em pregunteu quin valor atorgo al teatre de Brossa, us hauré de respondre amb el silenci. Personalment, i com a simple espectador, negaria tota eficàcia a aquests experiments: em semblen audaçment gratuïts, com el braceig d'un nedador en una piscina sense aigua.

Manuel de Pedrolo, autor teatral, és tota una altra cosa. Pedrolo és un escenificador d'idees abstractes. És tan esquemàtic, gairebé esquelètic com vulgueu, tan després de la realitat com us plagui, però en els casos més afortunats, arriba al públic. D'això molts en som testimonis. I aquesta és la gran virtut del dramaturg. Els grans temes filosòfics d'avui: la mort, la fatalitat, la incomunicació, la desmitificació, la impotència de l'home per a realitzar la vida que és capaç de concebre, ens són presentats en escenes eixutes, escarides, nues, però terriblement colpidores.

El vostre Baltasar Porcel ha provat fortuna per aquest camí amb la seva *Simbomba fosca*. La vida no duu enlloc, la soledat és absoluta i irremeiable, tot és confusió i res no té sentit. (Entre parèntesis us faré una confidència: penso que Porcel no serà ni dramaturg ni novel·lista. Però espero i desitjo —i en faria l'aposta— que molt aviat ocuparà un lloc de primer ordre entre els nostres cronistes i periodistes en l'accepció més alta de la paraula. Diré més: crec que aquest lloc ja l'ocupa. És sorprenent la celeritat amb què Porcel ha conquerit Barcelona, el finíssim sisè sentit amb què ha sabut captar els batecs, els tons, els matisos, les direccions més o menys manifestes que bullen i treballen la nostra vida en els camps literaris, socials, polítics. Dotat d'una intuïció privilegiada, evita els esculls, defuig la pedanteria —tan fàcil per a un home jove que ha triomfat sense esforç aparent. És ambiciós i treballador. Si l'ofici de profeta no estigués tan desacreditat i no comportés un tant per cent notable de petulància, us diria que Baltasar Porcel va prenent molt de pressa la figura d'hereu de Josep Pla.) Tot això, ben entès, entre parèntesis.

I encara un altre parèntesi. Per a referir-me brevíssimament a l'obra teatral d'un gran novellista mallorquí: Llorenç Villalonga. No cal dir que en Villalonga el narrador ha guanyat la partida al dramaturg. Però la seva obra dramàtica revela, sovint ben a les clares, les seves manifestes possibilitats d'home de teatre. ¿Fóra lícit, amb tot, que ens dolguéssim que en Villalonga hagi decidit de consagrar-se primordialment al conreu de la novel·la? Tanmateix, em sembla que el mateix camp mallorquí —no ho sé del cert, ara—, que el mateix camp mallorquí li assenyala l'exemple del conreu doble...

[Pausa.]

Per a completar aquest ai! tan incomplet i desmanegat quadre del teatre català, caldria registrar sumàriament les activitats que el teatre amateur ha desenrotllat durant aquests últims 10 o 12 anys. Per començar voldria subratllar els grans serveis que el teatre amateur ha prestat al teatre en general. De fet ha mantingut la dignitat, ha salvat l'*honor*. Però jo sempre he cregut que el teatre d'aficionats, en un país normal, civilitzat, ha de viure en funció d'una escena professional decorosa; només així complirà plenament la seva missió de pedrera d'actors, de directors, de tècnics de l'escena i fins i tot d'autors, i també d'estímul i agulló de l'art dramàtic comercialitzat, el qual, per definició, tendeix a la rutina, a l'estancament, a l'immobilisme. El teatre amateur, per ell mateix, només es justifica en circumstàncies com les nostres. Tristíssimes i vergonyoses circumstàncies. En aquest cas pot fer de pont —o de túnel. I pot ser així mateix un acte de fidelitat i de servei. Per això estimo que el nostre teatre d'aficionat no ha de ser en cap cas, ni sota cap excusa, bilingüe. Cornut i pagar el beure, no.

Els deu anys d'activitat de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, per exemple, foren, al capdavant, profitosos. Va crear una atmosfera teatral del no-res. Una atmosfera restringida però genuïna. Formà o si més no quallà un públic, atent, conscient, apte a rebre i avaluar el bon teatre; el clàssic i el modern i també els experiments de l'avantguarda catalana i europea. I

encara més: va promoure la creació d'altres grups afins i joves que amb més o menys autenticitat eixamplen aquest nucli originari que pot ser el llevat d'una massa cada dia més vasta d'espectadors.

Entre aquests grups s'ha destacat l'Adrià Gual, sota la direcció de Ricard Salvat i de la seva inseparable i essencial col·laboradora Maria Aurèlia Capmany. Ricard Salvat ha tingut encerts que ningú no discuteix, però també ha comès alguns errors, fruit potser del seu incomplet arrelament al país. Els seus principals encerts: determinar el llançament de Salvador Espriu, com a dramaturg, presentar Bertolt Brecht en català per segona vegada (*La bona persona de Sezuan*; la primera fou la versió que l'Agrupació Dramàtica donà de *L'òpera de tres rals*), i conquerir un públic de joves universitaris. Entre els seus errors li podríem retreure l'haver alternat el teatre en català amb el teatre en castellà. Enteneu-me: no tinc res contra el teatre castellà. L'admiro. Però sempre i en certes circumstàncies encara més, sóc un fermíssim partidari de la divisió del treball. Cadascú a la seva feina. Un altre error fou l'exportació d'un cert teatre català a Madrid: a *L'auca del senyor Esteve* i *Misteri de dolor*. La raó és òbvia: els països com cal només exporten la mercaderia que els sobra i que, a més, és de bona qualitat.

Darrerament a Barcelona, registrem una bullidera d'idees i realitzacions prematures, però significatives, més o menys lligades amb el fet teatral. Parteixen de grups joveníssims, inexperts i audaços. S'han fet experiments, fins ara poc afortunats d'un cert «teatre de cabaret» que ha estat batejat de «Teatre de prop» i singularment s'han llançat literalment als nassos del públic dues manifestacions de *happening*. El *happening* és un espectacle de coparticipació entre els actors i el públic. Teatre sense escenari i sense distanciament. Sortides de to, exabruptes, gags sorprenents i escandalosos. Hom tracta de xocar amb el públic o de desencadenar el seu entusiasme, de provocar-ne el desbordament. L'experiència va acabar de mala manera. Arran del segon espectacle presentat, el local on tingué lloc fou clausurat i el seu propietari multat. Pretext aparent? La immo-

V

BIBLIOGRAFIA

NOTA

Estant en premsa aquest estudi, el professor Francesc Foguet i Boreu ha localitzat a les revistes *L'Esquella de la Torratxa* i *Papitu* uns textos dialogats, publicats anònimament o amb pseudònim durant la Guerra Civil, alguns dels quals són probablement de Joan Oliver, si en considerem el tractament argumental i els recursos estilístics. Al nostre entendre, Oliver podria ser autor dels diàlegs següents —tots anònims i apareguts a *L'Esquella...*: «Lo rabadà» (7.1.1938), «Casa't, que no tindràs dona» (25.2.1938), «Els emboscats» (1.4.1938), «Senyors: va bola!» (18.7.1938), «Serveis auxiliars» (19.8.1939). Agraïm al professor Foguet i Boreu l'amabilitat de fer-nos conèixer aquests diàlegs.

FONTS INÈDITES

- BALAGUER, Josep Maria. *Joan Teixidor, representant del «Grup Universitari»*. *Poesia i crítica (1921-1951)*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana. Bellaterra, 1993 (3 vol.).
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís. *Xavier Benguerel: epistolaris d'exili (1940-1955)*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Ramon Pla i Arxé. Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Departament de Filologia Catalana. Barcelona, 1991 (5 vol.).
- CAMPILLO, Maria. *C. A. Jordana i la seva obra*. Tesi de llicenciatura dirigida pel Dr. Joaquim Molas i Batllori. Universitat Autònoma. Bellaterra, juny de 1977.
- GALLÉN I MIRET, Enric. *Comentari a «Intermedi» de Primera representació de Joan Oliver*. Barcelona, 1981.
- HUCH I CAMPRUBÍ, Jaume. *Ramon Vinyes, jove (Contribució a l'estudi de la primera etapa catalana)*. Tesi de llicenciatura dirigida pel Dr. Joaquim Molas. Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Departament de Filologia Catalana. Barcelona, 1986.
- LLADÓ, Jordi. *La producció dramàtica de Ramon Vinyes*. Projecte de tesi doctoral dirigit pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Lletres. Departament de Filologia Catalana. (En curs.)
- MESALLES, Helena. *Pere Quart: Les decapitacions (Assaig d'edició crítica. Notes per a una lectura)*. Treball de recerca dirigit pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Lletres. Departament de Filologia Catalana. Bellaterra, setembre de 1993.
- OLIVER, Joan. *Digressions sobre el teatre català modern vist per un pessimista*. Conferència. Arxiu de Joan Oliver.
- *Del meu bon gust*. Conferència. Arxiu de Joan Oliver.
- *Notes 1 –Nt1*. Arxiu de Joan Oliver.
- *Notes 2 –Nt2*. Arxiu de Joan Oliver.
- *Notes 3 –Nt3*. Arxiu de Joan Oliver.
- *Nota autobiogràfica –NA*. Arxiu de Joan Oliver.

- *Nota biogràfica* –NB. Arxiu de Joan Oliver.
 - *Notes biogràfiques* –NN. BB. Arxiu de Joan Oliver.
 - *Notes sobre el teatre a la televisió* –STT. Arxiu de Joan Oliver.
 - *Sobre teatre* –ST. Arxiu de Joan Oliver.
 - *Teatre durant la Guerra Civil* –TdG. Arxiu de Joan Oliver.
- SANTAMARIA I ROIG, Núria. *Una aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila (1920-1930)*. Treball de recerca dirigit pel Dr. Jordi Castellanos i Vila. Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Lletres. Departament de Filologia Catalana, Bellaterra, 1991 (Inèdit.)
- URGELL XAMBO, M. Dolores. *Estudio lingüístico sobre Pigmalión de J. Oliver*. Treball presentat per a la llicenciatura de Filosofia i lletres, en la secció de Filologia romànica, dirigit pel Dr. Antonio M. Badia Margarit. Universitat de Barcelona. Barcelona, juny de 1964. (Inèdit.)

ARTICLES SOBRE EL TEATRE ORIGINAL I TRADUÏT DE JOAN OLIVER¹

- A. «*Els mediocres*, per Francesc Trabal, i *Una mena d'orgull*, per Joan Oliver». *Diari de Sabadell* (29.3.1931), p. 3.
- AGUSTÍ, Ignasi. «Converses. Joan Oliver, el *Cataclisme* que és, poc més o menys, *Allò que tal vegada s'esdevingué*». *L'Instant* (1.2.1935), p. 5.
- «Converses. Joan Oliver i alguna cosa del seu *Cataclisme*». *L'Instant* (29.4.1935), p. 7.
- «Alguns mots sobre *Cataclisme* i Joan Oliver, obra i autor que Josep Clapera donarà a conèixer en la seva *tournee* per Catalunya». *L'Instant* (2.5.1935), p. 7.
- «Una obra. Dimarts s'estrena *Cataclisme*, de Joan Oliver, al Principal Palace». *L'Instant* (17.4.1936), p. 6.

1. La bibliografia recollida en aquest apartat és una selecció d'una altra de molt més àmplia —que inclou estudis sobre altres dramaturgies, especialment la francesa, presents en el teatre de l'autor, i llibres, articles i entrevistes sobre l'obra i la vida de J. Oliver— que no ens és possible de publicar per raons d'espai.

- ALBERT, LUIS. «Crítica teatral». *Radio Nacional de España. Barcelona* (12.1.1956).²
- ALBET, Montserrat. «Kurt Weill, compositor en la obra de Brecht». *Destino*, núm. 1.372 (23.11.1963), p. 62-63.
- ARMENTERAS, Antonio de. «Estreno de *La gran pietat (Una dreuera)*, comedia dramática de Joan Oliver». *La Prensa*, núm. 6.157 (11.3.61), p. 11.
- «Romea. Representación única de *Pigmalió*, en homenaje a Pompeu Fabra». *La Prensa* (19.2.1969), p. 15.
- «Estreno de dos obras de Joan Oliver: *Cambreira nova y Allò que tal vegada s'esdevingué*». *La Prensa*, núm. 8.629 (22.9.1970), p. 15.
- «Romea: *Allò que tal vegada s'esdevingué*, de Joan Oliver». *La Prensa* (29.4.1974), p. 15.
- BARREDA, Àngel. «*El misàntropo*». *Primer Acto*, núm. 196 (noviembre-diciembre de 1982), p. 62.
- BAULENAS, Lluís-Anton. «Quatre dècades». *Avui* (27.4.1995), «Cultura», p. V.
- BENACH, J. A. «Tres farsas de Anton Txekhov». *El Correo Catalán* (12.1.1969), p. 29.
- «*Pigmalió* en homenaje a Pompeu Fabra». *El Correo Catalán* (21.2.1969), p. 27.
- «Teatro de Joan Oliver, 40 años después». *El Correo Catalán* (24.9.1970), p. 33.
- «*Bestiari, escarnis...* y otras variedades de Pere Quart». *El Correo Catalán* (8.4.1972), p. 31.
- «Teatre de l'Institut. *La gavina*: el experimento funcionó». *El Correo Catalán*, núm. 31.573 (12.4.1979), p. 27.
- «El mito que vuelve. *L'òpera de tres rals*». *El Público*, núm. 8 (mayo de 1984), p. 29-31.
- «La actualidad de *El 30 d'abril*, 50 años después». *La Vanguardia* (30.1.1987), p. 26.

2. En la Documentació ADB, de la Biblioteca-Museu de l'Institut del Teatre, hem trobat la transcripció, en paper oficial de *Radio Nacional de España. Barcelona*, de la crítica radiofònica de la versió de J. Oliver d'*El criat de dos amos*, de Goldoni. En paper idèntic, hi ha un altra crítica, sense signar, a la mateixa obra per al programa «Nuestra crítica es así», del mateix 12 de gener de 1956.

- BENET I JORNET, Josep Maria. «*Les tres germanes*, de Chejov (Versión de Joan Oliver). Teatre Experimental Català». *Primer Acto*, núm. 78 (1966), p. 66.
- «Joan OLIVER: *Obres completes*, volum II: *Teatre original*. Pròleg de Xavier FÀBRIGAS. Barcelona, Edicions Proa, 1977. 775 p». *Els Marges*, 11 (1977), p.126-129. Reproduït a Josep Maria BENET I JORNET, *La malícia del text*. Barcelona: Curial, 1992, p. 177-184 (Biblioteca d'*Els Marges*, 3).
- BENGUEREL, Xavier. «*Cataclisme*, de Joan Oliver». *Mirador*, núm. 390 (9.10.1936), p. 8.
- «Notes sobre *La fam*, de Joan Oliver». *Revista de Catalunya*, núm. 89 (agost de 1938), p. 610-615.
- BURGUET, Francesc. «Un Caín llamado Abel». *El País* (22.8.1984), p. 17.
- «Un casi clandestino homenaje a Joan Oliver». *El País*, núm. 3.061 (1.8.1985), p. 19.
- «Una monarquia de pacotilla als Països Catalans». *El Món* (6.2.1987), p. 42.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís. Introducció a Joan OLIVER, *Ball robat seguit d'Escena d'alcova*. Barcelona: La Magrana, 1996 (L'Esparver. Llegir, 73), p. 5-66.
- CALA, Manuel de. «*El criat de dos amos*, de Goldoni, por la Sección de Teatro del Círculo Artístico de Sant Lluc [ADB]». *El Noticiero Universal*, núm. 21.681 (12.1.1956), p. 14.
- «*L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel, por la Sección de Teatro del Círculo Artístico de Sant Lluc». *El Noticiero Universal*, núm. 21.729 (8.3.1956), p. 14.
- «La Agrupació Dramàtica de Barcelona estrenó *Un barret de palla d'Itàlia*, de Eugène Labiche, adaptació de Juan Oliver». *El Noticiero Universal*, núm. 23.056 (14.6.1960), p. 18.
- «Estreno de *La gran pietat*, comedia dramática de Juan Oliver». *El Noticiero Universal*, núm. 23.289 (11.3.1961), p. 21.
- CARANDELL, José M. «La figura de Caín». *El Correo Catalán* (27.11.1984), p. 3.
- CARBONELL, Jordi. «Panorama teatral català (octubre 1959-març 1960)». *Serra d'Or*, any II (març-abril de 1960), p. 36-42.

- «Joan Oliver: *La gran pietat*». *Serra d'Or*, núm. 4 (abril de 1961), p. 21-23.
- «El teatro de Joan Oliver», pròleg a Joan OLIVER, *Bodas de cobre*. Barcelona: Aymà, 1965, p. 35-47 (Voz Imagen. Teatro, 7).
- «El teatro de Joan Oliver». *Serra d'Or*, any XI, núm. 121 (octubre de 1969), p. 59-62.
- Pròleg a Joan OLIVER, *4 comèdies en un acte (Allò que tal vegada s'esdevingué, Cambrera nova, Tercet en re, Vivalda i l'Àfrica tenebrosa)*. Barcelona: Aymà, 1970, p. 5-7 (Quaderns de l'ADB, 23).
- CASAS, Joan. Pròleg a Joan OLIVER, *Versions de Teatre (Obres completes de Joan Oliver 3)*. Barcelona: Proa, 1989, p. 7-25.
- «*Les tres germanes*. Intel·ligència a mig coure». *Diari de Barcelona* (8.4.1990), «Mirador Guia», p. 6.
- CÈSAR. «Teatre Camps: *Cataclisme*, de Joan Oliver». *Diari de Sabadell* (16.6.1935), p. 2-3.
- COCA, Jordi. «En el Teatre de l'Institut. *La gavina*». *El Noticiero Universal* (31.3.1979), p. 31.
- COMELLAS. «*El misantrop*, pel Teatre Lliure. Molière vist per Puigserver arriba a la campanya del Grec». *Avui* (8.8.1982), p. 35.
- CORBERÓ, Salvador. «Inauguració del cine-teatro *Ars*». *Diario de Barcelona* (8.4.1972), p. 27.
- CORBERT, J. L. «*La gavina*, de Txèkhov, al Teatre de l'Institut». *La Vanguardia* (31.3.1979), p. 59.
- «Del teatre. *La fam*. Premi Teatre Català de la Comèdia». *Juliol*, núm. 93 (25.6.1938), p. 12.
- E. «Teatro Romea. *Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett, por el Teatre Experimental Català». *La Vanguardia Española*, núm. 31.129 (6.7.1966), p. 47.
- L'ESPÀVILAT SUPERVIVENT, «Simfonia». *El Consueta*, núm. 77 (18.6.1938), p. 1-3 i 9-16.
- ESPINÀS, J. M. «Entre Joan Oliver y *Pere Quart*». *Destino*, núm. 1.348, p. 43.
- ESPINOSA BRAVO, P. «Teatre de l'Institut. *La gavina* o la ofuscaió por la estètica». *Diario de Barcelona* (1.4.1979), p. 34.

- «En el Teatre Lliure. *Les tres germanes*: Txèkhov, comprendido e interpretado». *Diario de Barcelona* (1.7.1979), p. 39.
- «*Pigmalió*. Teatro de autor y... traductor». *Diario de Barcelona* (4.11.1981), p. 16.
- FÀBREGAS, Xavier. «Crònica de l'estrenes. L'homenatge a Pompeu Fabra: *Pigmalió*». *Serra d'Or*, núm. 114 (març de 1969), p. 66-67.
- «Samuel Beckett, novament en català». *Serra d'Or*, núm. 126 (març de 1970), p. 61.
- «Teatre de *boulevard*». *Serra d'Or*, núm. 127 (abril de 1970), p. 89-90.
- «Dues estrenes de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 131 (agost de 1970), p. 57-58.
- «Vint-i-cinc dies de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 133 (octubre de 1970), p. 71-72.
- «Joan Oliver estrena teatre». *Serra d'Or*, núm. 152 (maig de 1972), p. 57-59.
- «Nuevas y viejas impertinencias de Joan Oliver». *Primer Acto*, núm. 144 (mayo de 1972), p. 68-70.
- Pròleg a Joan OLIVER, *Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2)*. Barcelona: Proa, 1977, p. 7-26.
- «El teatre de Joan Oliver». *Avui* (29.9.1979), p. 6.
- «*L'òpera de tres rals* o el sonido de la calderilla». *La Vanguardia* (13.4.1984), p. 42.
- «La alegre mordacidad de Joan Oliver». *La Vanguardia*, núm. 36.877 (24.8.1984), p. 21.
- «Un excelente montaje de *Tot esperant Godot*». *La Vanguardia*, núm. 37.139 (18.5.1985), p. 25.
- «El diàlogo concebido como una partida de tenis». *La Vanguardia*, núm. 37.234 (21.8.85), p. 19.
- FORMOSA, Feliu. «El teatre». A: *De Joan Oliver a Pere Quart*. Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 59-72 (L'Escorpí, 13).
- *El present vulnerable (Diaris I, 1973-1978)*. Barcelona: Editorial Laia, 1979, p. 108-109 i 114-115 (Les Eines, 52).
- «*La fam*, de Joan Oliver». El programa de mà de la reestrena el 28 de maig de 1981, al Teatre de la Faràndula, de Sabadell.

- «Joan Oliver o el *realisme*». *Estudis Escènics*, núm. 22 (març de 1983), p. 5-17.
- «El teatre de Joan Oliver, ara». Pròleg a Joan OLIVER, *El 30 d'abril*. Barcelona: Teatre Lliure, 1987, p. 19.
- GABANCHO, Patricia. «El Teatre Grec se vistió de Molière con *El misantrop*. Montaje correcto de la extraordinaria versión de Joan Oliver». *El Noticiero Universal* (11.8.1982), p. 30.
- «Bertolt Brecht llega al Romea convertido en vistosa parodia». *El Noticiero Universal* (12.4.1984), p. 33.
- GIBERT, Miquel M. «Sobre unes obres inèdites de Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 379-380 (juliol-agost de 1991), p. 79-80.
- «Joan Oliver i Salvador Espriu en el teatre de postguerra». *Caplletra (Revista Internacional de Filologia)*, núm. 14, monogràfic sobre «El teatre català de la postguerra ençà» (primavera de 1993), p. 103-125.
- GRAELLS, Guillem-Jordi. «*El 30 d'abril*, història-ficció i sàtira política». Joan OLIVER, *El 30 d'abril*. Barcelona: Teatre Lliure, 1987, p. 17.
- GUANSÉ, Domènec. «*Cataclisme*, tragicomèdia de Joan Oliver». *La Publicitat*, núm. 19.298 (11.9.1936), p. 4.
- «Teatre català. *La fam*, drama en sis episodis, de Joan Oliver». *La Publicitat*, núm. 19.872 (17.6.1938), p. 3.
- G. S. «Estreno de *Ball robat*, comedia dramática original de Joan Oliver». *El Noticiero Universal* (3.6.1958), p. 15-16.
- JUNYENT, José María. «*El misantrop*, de Molière». *El Correo Catalán*, núm. 23.695 (26.3.1954), p. 5.
- «*Pigmalió*». *El Correo Catalán*, núm. 24.784 (31.5.57), p. 8.
- «Romea. *La gran pietat*, comedia dramática en tres actos, de Joan Oliver». *El Correo Catalán*, núm. 25.960 (12.3.1961), p. 17.
- «Palacio de la Música. «*Les tres germanes*, de Anton P. Chejov». *El Correo Catalán*, núm. 27.536 (6.4.1966), p. 33.
- «Romea. *Tot esperant Godot*». *El Correo Catalán*, núm. 27.613 (6.7.1966), p. 26.

- LAWRENCE, Esyllt T. «Entorn d'Allò que tal vegada s'esdevingué». *Serra d'Or*, núm. 137 (febrer 1971), p. 59-60.
- LOPERENA, Josep Maria. «Una gavina morta». *Mundo Diario* (3.4.1979), p. 28.
- MANEGAT, Julio. «En el Romea. Pálido, humorístico y lejano Chejov...». *El Noticiero Universal* (10.1.1969), p. 28.
- «En el Romea. Homenaje a Pompeu Fabra». *El Noticiero Universal* (18.2.1969), p. 28.
- «En el Romea. Godot y un fondo de impaciencia». *El Noticiero Universal*, núm. 26.027 (4.2.1970), p. 26.
- «Retorno a la palabra». *El Noticiero Universal*, núm. 26.221 (21.9.1970), p. 42.
- «La sátira como liberación». *El Noticiero Universal*, núm. 26.700 (8.4.1972), p. 41.
- M. P. «Teatre experimental català. *Les tres germanes*, de Chejov». *La Vanguardia Española*, núm. 21 053 (7.4.1966), p. 55.
- MARSILLACH, Luís. «En el Teatro Romea. Representación de *El misántropo*, de Molière, en versión catalana». *Solidaridad Nacional*, núm. 4.723 (27.3.1954), p. 15.
- «Homenaje a Paul Claudel. *L'anunciació a Maria*, por Montserrat Julió». *Solidaridad Nacional*, núm. 5.330 (9.3.1956), p. 15.
- Estreno de *La gran pietat*, de Juan Oliver». *Solidaridad Nacional*, núm. 6.887 (12.3.1961), p. 14.
- «Brecht, en el Palacio de la Música». *Solidaridad Nacional*, núm. 1.118 (14.11.1963), p. 11.
- MARTÍ FARRERAS, C. «*El misántropo*». *Destino*, núm. 869, (3.4.1954), p. 28.
- «*L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel». *Destino*, núm. 971 (17.3.1956), p. 46.
- «*Pigmalió*». *Destino*, núm. 1.034 (1.6.57), p. 37.
- «*Ball robat*». *Destino*, núm. 1.089 (21.6.1958), p. 43.
- «*Primera representació*». *Destino* (2.1.1960), p. 43.
- «*L'hort dels cirerers*». *Destino*, núm. 1.183 (9.4.1960), p. 45.
- «*L'alegria que torna*». *Destino*, núm. 1.192 (11.6.1960), p. 61.
- «*La gran pietat*». *Destino*, núm. 1.232 (18.3.1961), p. 54.

- «Brecht, en catalán». *Destino*, núm. 1.349 (15.6.1963), p. 61.
- «L'òpera de tres rals». *Destino*, núm. 1.372 (23.11.1963), p. 62.
- «En la Cova del Drac. Presentación de *Teatre de Prop*». *Tele/eXprés* (20.10.1966), p. 23.
- «Romea. *Tres farses russes*». *Tele-eXprés* (10.1.1969), p. 24.
- «Afortunado estreno de *25 dies de Joan Oliver*». *Tele/eXprés*, núm. 1.872 (19.9.1970), p. 24.
- «Inauguración del *Ars. Bestiari i escarnis de Pere Quart*». *Tele/eXprés* (8.4.1972), p. 27.
- «*La gavina*, una brillante aproximación a Chéjov». *Tele/eXprés* (2.4.1979), p. 26.
- MARTÍNEZ TOMÁS, A. «Palacio de la Música. *La anunciación a María*, de Claudel, en representación única». *La Vanguardia Española*, núm. 27.918 (9.3.1956), p. 17.
- Estreno de la comedia *La gran pietat*, original de Joan Oliver». *La Vanguardia Española*, núm. 29.476 (12.3.1961), p. 33.
- «Teatro Romea. *Tres farses russes* de Anton Chejov, en versión catalana». *La Vanguardia Española* (11.1.1969), p. 24.
- «Teatro *Ars*». *La Vanguardia Española* (8.4.1972), p. 43.
- MESALLES, Helena. Introducció a Joan Oliver, *Ball robat*. Barcelona: Proa, 1995, p. VII-XXVIII (Columna Proa Jove, 105).
- MIQUEL I VERGÉS, J. M. «Diàlegs breus. Joan Oliver parla de la seva obra *Cataclisme* que estrena demà a Reus». *La Publicitat* (10.5.1935), p. 8.
- «Les estrenes. *Cataclisme*, de Joan Oliver, a Reus». *La Publicitat* (14.5.1935), p. 8.
- *Cataclisme*, de Joan Oliver». *Mirador*, núm. 326 (16.5.1935), p. 8.
- MOLAS, Joaquim. «Introducció al teatre de Joan Oliver», pròleg a JOAN OLIVER, *Tres comèdies (Primera representació, Ball robat, Una dreuera)*. Barcelona: Selecta, 1960, p. 5-15 (Biblioteca Selecta, 299).
- MOLINA, I. «*El roig i el blau*, romance pacato y cómico». *El Correo Catalán*, núm. 33.706 (21.8.1985), p. 23
- MORA, César. «Estreno de la obra *Primera representació*». *La Vanguardia Española* (23.12.1959), p. 37.
- «Romea. Estreno de *L'hort dels cirerers*, de Chejov, en ver-

- sión catalana de Juan Oliver». *La Vanguardia Española*, núm. 29.182 (1.4.1960), p. 24.
- «Windsor Palace. Estreno de *Un barret de palla d'Itàlia*, de Eugène Labiche, por la agrupación *L'Alegria que Torna*». *La Vanguardia Española*, núm. 29.245 (15.6.1960), p. 34.
- MORALES, María Luz. «En el Teatro Romea. Representación de *El misántropo*, de Molière, en versión catalana de J. Oliver». *Diario de Barcelona*, any 163, núm. 74 (27.3.1954), p. 26.
- «Representación extraordinaria de *L'anunciació a Maria*, de Paul Claudel, en versión catalana de Oliver y Canyameres, por la Agrupación Dramática de Barcelona». *Diario de Barcelona*, any 166, núm. 59 (9.3.1956), p. 26.
- «La Agrupació Dramàtica de Barcelona estrena *Primera representació*,seudocomedia de Joan Oliver». *Diario de Barcelona*, año 169, núm.305, 23/XII/1959, p. 48.
- «La Agrupació Dramàtica de Barcelona (del C. A. de Sant Lluc) presenta *L'hort dels cirerers*, de Antón P. Chejov, en versión catalana de Joan Oliver». *Diario de Barcelona*, any 170, núm. 79 (1.4.1960), p. 34.
- «La agrupación escénica *L'Alegria que Torna*, en su función anual, representó *Un barret de palla d'Itàlia*, de Labiche, versión catalana de Joan Oliver». *Diario de Barcelona*, any 170, núm. 144 (16.6.1960), p. 40.
- «Teatro Romea. La compañía titular "Maragall" estrena *La gran pietat*, de Joan Oliver». *Diario de Barcelona*, any 171, núm. 61 (12.3.1961), p. 46
- «La Agrupación Dramática de Barcelona presenta *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, en versión catalana de J. Oliver y F. Formosa, música de Kurt Weill». *Diario de Barcelona*, any 173, núm. 272 (14.11.1963), p. 44.
- «Palacio de la Música. Representaciones de *Les tres germanes* de Anton Chejov, en versión de Juan Oliver, por el Teatre Experimental català del C. A. de Sant Lluc». *Diario de Barcelona*, any 1966, núm. 81 (5.4.1966), p. 22.
- «Teatro Romea. «El Teatre Experimental Català, del C. A. Sant Lluc, presentó *Tot esperant Godot*, de Samuel Bec-

- kett, en versió catalana de Joan Oliver». *Diario de Barcelona*, núm. 161 (8.7.1966), p. 21.
- «Teatro Romea. La compañía de Teresa Cunillé presentó *Tres farses russes*, de Tchejov, en versió catalana de Joan Oliver». *Diario de Barcelona* (10.1.1969), p. 24.
 - «Un programa Joan Oliver». *Diario de Barcelona*, any 179, núm. 226 (22.9.1970), p. 23.
- OLIVER, JOAN. «Teatre». *Meridià*, núm. 3 (28.1.1938), p. 1.
- Resposta a «Com veieu el present i el futur del teatre català?». *La Rambla*, núm. 1.120 (17.8.1938), p. 1.
 - «Montserrat Julió». *Destino*, núm. 965 (4.2.1956), p. 46.
 - «Tradición y buen gusto». *Destino*, núm. 921 (2.4.1955), p. 27.
 - «Candilejas agónicas». *Destino*, núm. 931 (11.6.1955), p. 31.
 - «Hablemos en chino». *Destino*, núm. 953 (12.11.1955), p. 37.
 - «Goldoni». *Destino*, núm. 963 (21.1.1956), p. 5
 - «Actor, cómico, comediante, histrión». *Destino*, núm. 1.007 (24.11.1956), p. 27.
 - «Quatre paraules». Pròleg a Joan OLIVER, *Pigmalió*. Adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw. Barcelona: Editorial Nereida, 1957, p. 8.
 - Carta de Joan Oliver sobre la situació del teatre català professional. *Destino*, núm. 1.140 (13.6.1959), p. 3.
 - Nota del programa de mà de l'estrena de *Primera representació*. Reproduït parcialment a Joan OLIVER, *Bodas de cobre*. Barcelona: Aymà, 1965, p. 49 (Voz Imagen. Teatro, 7).
- ORDÓÑEZ, MARCOS. «Las hermanas de Chéjov, versión Romans: A media luz las tres... y todo lo demás. El Poliorama acoge un montaje tan digno como lánguido». *ABC Cataluña* (7.4.1990), p. XV.
- PEDRET MUNTAÑOLA, J. «Palacio de la Música. *L'òpera de tres rals*, de Bertolt Brecht, por la Agrupació Dramàtica de Barcelona». *La Vanguardia Española* (14.11.1963), p. 29.
- «Teatro Romea. *Pigmalió*, de George Bernard Shaw». *La Vanguardia* (19.2.1969), p. 26.
- PÉREZ DE OLAGUER, GONZALO. «*L'òpera de tres rals* y otros estrenos». *Revista Europa*, núm. 511 (15.12.1963), p. 29.

- «*Les tres germanes*, de Chejov». *Revista Europa*, núm. 540, (20.5.1966), p. 19
- «Teatro de vanguardia, en el Romea». *Revista Europa*, núm. 542 (15.7.1966), p. 19.
- «*Pigmalió*». *El Periódico* (6.11.1981), p. 35.
- «Un gran musical de Bertolt Brecht en el teatro Romea». *El Periódico* (12.4.1984), p. 48.
- «*Allò que tal vegada s'esdevingué*». *El Periódico* (22-8-84), p. 23.
- «*Tot esperant Godot*». *El Periódico*, núm. 2.188 (17.5.1985), p. 42
- «*El roig i el blau*». *El Periódico*, 22/VIII/1985, p. 23.
- «Un Oliver con la gracia del Lliure». *El Periódico* (30.1.1987), p. 50.
- «Una prova teatral». *Diari de Sabadell* (24.3.1931), p. 1-2.
- RODA, Federico. «*Les tres germanes*, de Anton P. Txehof [sic]». *Destino*, núm. 1.497 (16.4.1966), p. 83.
- «*Tot esperant Godot*, de Samuel Beckett». *Destino*, núm. 1.510 (16.4.1966), p. 43.
- «*Teatre de Prop*». *Destino* (5.11.1966), p. 67.
- «*Tres farses russes*, en el Romea». *Destino* (18.1.1969), p. 43.
- SAGARRA, Juan de. «El *Teatre de Prop*». *El Correo Catalán* (26.10.1966), p. 25.
- «Romea: "*Pigmalió*". Un espectáculo viejo y mediocre». *La Vanguardia* (7.11.1981), p. 43.
- «*L'òpera de tres rals*. El mogollón Brecht». *El País* (13.4.1984), p. 26.
- «Pequeña juerga con buenos intérpretes». *El País* (31.1.1987), p. 25.
- «*Les tres germanes*. Un montaje duro y sombrío». *El País* (7.4.1990), p. 31.
- SANS, Santiago. «*25 dies de Joan Oliver*». *Destino*, núm. 1.721 (26.9.1970), p. 38.
- «*Bestieses con un Bestiari*». *Destino* (22.4.1972), p. 60-61.
- SARSANEDAS, Jordi. «Amb Joan Oliver». *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre de 1962), p. 46.

- SCHROEDER, Juan Germán. «Brecht, Büchner y Shaw en catalán». *Primer Acto*, núm. 47 (1963), p. 50-52.
- TORRA, Carles. «Tot esperant Godot». *El Correo Catalán*, núm. 33.613 (18.5.1985), p. 31.
- TRABAL, Francesc. «Cataclisme, de Joan Oliver». *Diari de Sabadell* (14.6.1935), p. 1-2.
- «Amics del Teatre i Cataclisme». *Diari de Sabadell*, (16.6.1935), p. 1-2.
- URDIX, Josep. «Allò que tal vegada s'esdevingué». *El Correo Catalán* (22.8.1984), p. 27.
- «Pigmalió, un mito desangelado». *El Correo Catalán* (6.11.1981), p. 29.
- «Grec-82. *El misantrop*. Debate entre ser justo y ser humano». *El Correo Catalán* (12.8.1982), p. 27.
- «L'òpera de tres rals. Sigue viva la denuncia de Brecht». *El Correo Catalán* (13.4.1984), p. 29.
- VALLVERDÚ, Francesc. Pròleg a Joan OLIVER, *Pigmalió (Adaptació lliure de l'obra de Bernard Shaw)*. Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 5-8 (El Galliner, 95).
- VIDAL, Josep A. «Repàs de circumstàncies al teatre de Joan Oliver». *Canigó*, núm. 634 (desembre de 1979), p. 13-16.
- VILÀ i FOLCH, Joaquim. «La gavina (*Xaica*)». *Serra d'Or*, núm. 236, maig de 1979, p. 57.
- «Les tres germanes, una invitació a la reflexió». *Serra d'Or*, núm. 241 (octubre de 1979), p. 53-54.
- «Pigmalió... lluny». *Avui* (11.11.1981), p. 30.
- «*El misantrop*. La paraula com a fi absolut». *Avui* (12.8.1982), p. 30.
- «*L'òpera de tres rals*. Bertolt Brecht a l'Exposició». *Avui* (13.4.1984), p. 37.
- «Allò que... ha esdevingut!». *Avui* (22.8.1984), p. 29.
- «De nou, en espera de Godot». *Avui* (18.5.1985), p. 35.
- «L'audàcia d'Oliver, final del Grec'85». *Avui*, núm. 2.873, (21.8.1985), p. 29.
- «Joan Oliver estrena, amb retard, *El roig i el blau*». *Serra d'Or*, núm. 312 (setembre de 1985), p. 65-66.

«A l'encalç d'un teatre impossible, d'un teatre com a necessitat i servei». *Avui* (20.6.1986), p. 4.

«Una opereta sense música». *Avui*, núm. 3.320 (30.1.1987), p. 29.

«*Les tres germanes*. Txèkhov in harmònic». *Avui* (7.4.1990), p. 35.

INDEX DE NOMS

- A dos joves engorronits* 220
A Roma abans d'hora 295, 309
A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms 50
 ABBOU, André 245
Abecedari 88
Abel Sánchez 77
 «Abraham» 298
 «Actor, cómico, comediante, his-triòn» 55, 57
Adam 106
 «Adam» 298
Adam and Eve 80
Adam et Ève 79, 97, 101, 103, 106
 ADAMOV, Arthur 305
 «afers de Sodoma, Els» 80
Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963), L' 261, 263, 287, 290
 AGUSTÍ, Ignasi 115-118
 «*Aire de família*» 117
Al cel sia 179
Alleluia 305, 317
 ALAS, Leopoldo 78
 ALAVEDRA, Joan 290
 ALBA, Víctor 143
 ALBAFLOR, J. d', vegeu Josep CAR-NER
Albert Camus 236, 241-244
Albert Camus et le théâtre 236, 244, 245
 ALBERTI, Rafael 159
 ALBET, Jordi 178
 ALEGRE, Martí 104
 «Alegria que Torna, L'» 290
 ALEU, Felip, vegeu Jaume GRAS
 «Alguns mots sobre *Cataclisme* i Joan Oliver, obra i autor que Josep Clapera donarà a conèixer en la seva *tournee* per Catalunya» 115
 «Alleugem el malalt, si més no» 58, 313
Allò que tal vegada s'esdevingué. Co-mèdia en un acte 32, 33, 36, 40, 42, 50, 51, 54, 67, 77, 78, 80-84, 85, 87, 88, 89-93, 94, 96, 98-103, 104, 105-108, 109, 130, 145, 180, 182, 208, 249, 250, 274, 275, 295-297, 325, 327, 334, 339, 340, 342, 347-350
 ALTÉS, Maribel 67, 77
 «altre Frederic Soler, L'» 174
 ALZUETA, Miquel 222
 AMARGÓS, Joan Albert 266
 «Amb Joan Oliver» 56
 AMENÓS, Montse 123
Amic 145
amis inconnus, Les 106
amor deixa el camí ral. Passatemp en un acte, dividit en dos quadres, amb un pròleg i un entreacte, L' 166, 169-172, 331, 335, 340, 344
Androcles and the Lion 100

- ANGELON, Manuel 15
 ANOUILH, Jean 50, 192, 195-199
 ANTEM, Maria Lluïsa 265
Anthologie du théâtre français contemporain. Le théâtre de boulevard, 52
 Antic testament 81, 82
 Antígona 8
Antoinette, ou le retour du marquis 127, 128
Antologia 290
Antonietta o la tornada del marquès (Sainet en un acte) 128
anunciació a Maria, L' 269
Aproximació a la història del teatre català modern 174
aproximació al pensament dramàtic de Carles Soldevila, Una 69, 130
 ARAQUISTAIN, Luis 296
 ARBOIX, Cebrià 134
 ARBONÈS, Isabel 178
 ARBÓS, Miquel 123
arca de Noé, L' 297
arche de Noé, L' 298
 «arche de Noé, L'» 297
Arms and the Man 104
 ARQUIMBAU, Rosa Maria 128
 ARRABAL, Fernando 305
Arraona (Revista d'Història) 112
Art of Mark Twain, The 298
art sabadellenc (Assaig de biografia local), L' 112
Artículos de crítica teatral II 177
 ARTIGUES, Daniel 274
 ARTÍS I GENER, Avel·lí 133
Así pudo suceder 89
 ASPA, Maria 264
 ASQUITH, Anthony 104
 «assemblée au Paradis, Une» 79
Atenea. Revista Mensual de Ciencias, Letras y Artes 313
atropellats, Els 34
 AUB, Max 159
auca del senyor Esteve, L' 113, 114, 337, 343, 366, 373
 «autor para una sociedad, Un» 283
autors de teatre català: testimoni d'una marginació, Els 56, 58
 AUTRUSSEAU-ADAMOV, Jacqueline 311
 «avatars de la parodie, Les» 50
Avenç, L' 112
 AVERTCHENKO, Arkady 166
Avui 24, 37, 39, 49, 58, 60, 191, 221, 313, 344
 AYMÀ I AYALA, Jaume 221
 AYMÀ I MAYOL, Jaume 221
 AYMAMÍ, Joan 184
 BACH, Miquel 112
 BACHS-TORNÉ, Antoni 207, 263, 265
Back to Methuselah (A Metabiological Pentateuch) 79, 99, 100, 103, 104
 BADIA I MARGART, Antoni M. 266
 BADIA, Aldred 172
 BAEZA, Ricardo 262
 BALAGUER, Josep M. 19, 115, 116, 118
 BALART, Rosa 264
 BALCELLS, Francesc 178, 298
Ball robot. Comèdia dramàtica en tres actes i un epíleg 8, 10, 13, 32, 33, 35, 36, 38-40, 43, 47, 50, 53, 73, 91, 107-109, 114, 173, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 217, 218, 220, 222, 223, 228, 233-236, 245-250, 263, 269, 289, 321, 331, 332, 335, 339, 342-345, 347-350
 «Ball robot» seguit d'«Escena d'alcova» 206
 BALLESTER, Alexandre 56
banyut imaginari, El 319
 BARATTO, Mario 312
 BARBERI, Giorgio 192, 194, 195
 «barca d'Amilcar, La» 290
barca d'Amilcar. Plagasitat incògrua en un acte i, pràcticament, en vers, La 51, 175, 177, 269, 289, 290, 291, 333, 335, 341, 342

- BÁRCENA, Catalina 124
 BARENYS, Montserrat 184
barret de palla d'Itàlia, Un 269
 BARTFELD, Fernand 244, 245
 BARTOMEUS, Antoni 56, 58
 BASTÉ, Enric 70
 BASTIDA, Assumpció 264
 BATAILLON, Michel 152-154
Batalla, La 138
batalla del matalàs, La 163
 BATISTE, Nadala 265, 298
 BATLLE I GORDÓ, Ramon 71, 134
 BAULENAS, Lluís-Anton 344
 BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Ca-
 ron de 367
Beckett ou l'honneur de Dieu 197
 BECKETT, Samuel 305, 306, 320
 BENAVENTE, Jacinto 50, 279, 281-284
Benaventurats els lladres 115
 BENET I JORNET, Josep M. 13, 38,
 41, 52, 59, 61, 97, 206
 BENGUEREL, Xavier 18, 19, 27, 30,
 32, 57, 89, 115, 118, 133, 140,
 143, 155, 160-162, 163, 167, 169,
 170, 173, 178, 179, 183, 184, 207,
 220-222, 263, 264, 270, 287, 291,
 297, 319, 330
 BENNET, Arnold 65
 BENILEY, Eric 101
 BERGER, Ludwig 104
 BERNANOS, Georges 276
Bernard Shaw 101
 «Bernard Shaw i el públic barcelo-
 nís» 104
 BERNARD, Tristan 66, 74, 78, 127,
 128, 327, 347
 BERTO, Giuseppe 320
 BERTRAN, Lloïl 266
 BERTRANA, Prudenci 34
Bestiari 143, 317
Bestiari i escarnís de Pere Quart
 300, 316
Bestiari i moralitats de Pere Quart
 316, 318, 333, 334, 335
 Bíblia 81, 84, 261
Biografia de Lot i altres praxes 24,
 209, 313
blanc et le noir, Le 179
 BLANCHART, Paul 155, 156, 157
 BLANCHER, Gil 264
 BLASCO, Ricard 135
 BLEU, Rideau 106
Bodas de cobre 31, 33, 54, 139, 192,
 207
 BOIXADÓS, Jordi 274
Bolívar 103, 106
bona persona de Sexuan, La 373
 BONNÍN, Hermann 235
 BOOTH, Wayne C. 50
 BORRÀS, Enric 109, 136, 364
 BORRÀS, Joan 67, 77, 265, 316
 BOSCH, Jordi 123
 BOSCHIGGIA, Elisabetta 192, 195
 BOURDET, Édouard 71
 BOURIN, André 155
 BOZZO, Josep Lluís 265
 BRECHT, Bertolt 269, 304, 319,
 320, 363, 373
 BRETT, Simon 50
 BRIDIE, James 80
 BRISSON, Pierre 52
 BRONCHOU, Ferran 77
 BROSSA, Joan 8, 41, 56, 59, 206,
 305, 370, 371
 BROWN, Gerald G. 284
 BRU DE SALA, Xavier 167, 219, 265
 BRUCH, Bruno 178
 BRUNO, Edoardo, 192, 194
 BRUQUETAS, Mercè 67, 77, 266,
 270
 BURGAS, Josep 158
 BURGUET I ARDIACA, Francesc 135,
 136, 138
 BUSQUETS I GRABUJOSA, Lluís 18,
 19, 155, 163, 167, 205, 206, 219,
 290, 295, 309

- C. A. Jordana i la seva obra 81, 95,
 96, 102, 181
 «C. A. Jordana, l'intel·lectual i la
 ideologia» 96
 «C. A. Jordana, més enllà de la pul-
 critud» 97
 «C. A. Jordana. *Abans d'ara*» 97
 CABOT, Just 140
 CABRER, Pere 134
Caesar and Cleopatra 104, 311
*Cahiers de la Compagnie Renaud-Ba-
 rrault* 311
 CALDENTY, Jaume 53, 214, 218
 CALDERS, Pere 53
Calefacció reial 299
Calígula 236, 242, 246
 «*Calígula* ou le paradoxe du comé-
 dien absurde» 244
 CALSAPÉU, Montserrat 178
 CALSINA, Ramon 134
 CALVO SOTELO, Joaquín 276
Cambrera nova 10, 33, 47, 51, 67-
 70, 71, 72, 74, 77, 89, 109, 110,
 112, 122, 128, 144, 301, 325, 327,
 334, 338, 339, 343, 344
 «*Cambrera nova I*» 67
 «*Cambrera nova II*» 67
 CAMPILLO GUJARDO, Maria 19,
 81, 95, 96, 101, 102, 133, 140-146,
 181
 CAMPRODON, Francesc 290
Camus par lui-même 236
 CAMUS, Albert 228, 234, 236, 241-
 247, 249
Camus, homme de théâtre 236
Càndida 104
 «*Candilejas agónicas*» 54
 CANO, Núria 178
cantant calba, La 301
 CANUT, Carles 313
 CANYAMERES, Ferran 220, 269
 «*Cap de setmana. Teatre*» 145
 CAPDEVILA, Carles 66, 104
Caplletra 15
 CAPMANY, Maria Aurèlia 56, 373
 CAPRI, Joan 291, 294, 369
 CARBONELL, Jordi 31, 33-37, 54,
 139, 172, 192
Carrer, El 119
 CARNER i RIBALTA, Josep 65, 66,
 138, 297
Cartes de Carles Riba I: 1910-1938
 140
 CARULLA, Montserrat 265
cas del senyor Palau, El 172
 «*cas Sagarra, El*» 172
 CASACUBERTA, Margarida 113, 145
 CASALS i GARCIA, Lluís 112
 CASALS, Glòria 19
 CASANOVAS, Josep Maria 301
 CASAS, Joan 319
 CASTELLANOS i VILA, Jordi 19, 23,
 69, 115
 CASTELLET, Josep M. 33, 37
 CASTELLS ICART, Lluç 266
 CASTELLS PLANAS, Josep 266
 CASTELLS, Andreu 112
 CASTRI, Massimo 192, 194, 195
 CASULLERAS, Núria 265
 «*Cataclisme*, de Joan Oliver» 30
 «*Cataclisme*, tragicomèdia de Joan
 Oliver» 30
*Cataclisme/El papà de Romeo i Julie-
 ta* 10, 25, 29, 30, 47, 52, 70, 88,
 109-112, 115, 116, 120, 122, 275,
 325, 334, 339, 342, 345, 347, 350
Catalunya 161
 CATARDI, Rafael 261
centauro, El 78
 CENTELLES, Josep 170
 CERA, Carme 265
Cèsar i Cleopatra 104
chaises, Les 289
chasse aux trésors, La 98
Ciascuno a suo modo 127
Cinc peces en un acte 74, 203
cirerar, El 235, 239
Civilitzats, tanmateix 68, 170, 347

- CLAPERA, Josep 29, 109, 115
 CLARÍN, vegu Leopoldo ALAS
 CLAUDEL, Paul 269, 320
 CLOSAS, Albert 106
 CNT i la política teatral a Catalunya (1936-1938), *La* 135, 136, 138
 COBB, Christopher 138, 152
 Cobles del temps 292
 COCA, Jordi 88, 133, 135, 138, 145, 261, 263, 287, 290
 COCTEAU, Jean 111, 279
 CODINA, Pere 134
coixos del cel, Els 106
 COLETTE, S.-G. 221
 «Colla de Sabadell, La» 112
 COLLADO 265
Collage et montage au théâtre et dans les autres arts 316
 «Com ha anat la votació del III Premi Ignasi Iglésias» 88
Com un mirall entelat 15
 COMAS, Antoni 69, 172, 174
comediants, Els 368
comédien, Le 97, 199, 200
 «Comèdies de senyors» 113
Comentari a «Intermedi» de Primera representació de Joan Oliver 185
Comiats a trenc d'alba 120
 Compagnie des Quinze 106
 Compagnie du Rideau Bleu 106
 Compañía Lope de Vega 207
 Companyia Dagoll-Dagom 265
 Companyia Maragall 270
 Companyia Pubill 29, 70
 Companyia Titular Catalana 277
comte Arnau, El 32, 42, 140, 160, 163, 172, 329, 330, 335, 336
Conferència a la vall. Monòleg 292, 294-296, 300, 333, 335
Connaissance de Jules Romains 155
 «Consideraciones sobre Benavente, los intelectuales y la política» 283
Consueta, El 133
Consueta de Sant Crist i Sant Cristinià 356
conte de Jules Supervielle, Un 106
Contraban 24, 67, 143, 310, 311
 CONTRERAS, Roser 178
 «Converses. Joan Oliver i alguna cosa del seu Cataclisme» 115
 «Converses. Joan Oliver, el Cataclisme que és, poc més o menys, Allò que tal vegada s'esdevingués» 115
 COOMBS, Ilona 236
 «Coro de Santa Rita, altrament anomenat Grup de Sabadell, El» 112
Correo Catalán, El 279
Correspondence André Gide-Jacques Copeau 79
 CORS, Miquel 316
 CORTÈS I VIDAL, Joan 155
 CORVIN, Michel 47, 48, 52, 109, 248
 COTS, Joan 67
 «Credo de Joan Oliver, El» 295
criat de dos amos, El 269
 CRISTI, Carla 265
Crítiques de teatre. La «Publicitat» 1922-1927 155
 «Crònica de les estrenes. L'homenatge a Pompeu Fabra: Pignalió» 252
 CRUZ, Pep 266
Cuatro palabras del autor 276
Cuentos I 166
cultura y el pueblo (España, 1930-1939), La 138
 CUSCÓ, Josep 207
 D'ANUNZIO, Gabriele 120
 DANÈS, Núria 265
danseur inconnu, Le 78, 327
 DANTE ALIGHIERI 298
 «darrer humorista a gran escala, El» 112
 «darrer teatre de Josep Maria de Sagarra, El» 172

- DAVÍ, Pius 134, 155
 DAWET, Ivonne 78
 De cara a la paret 112
 DE GAULLE, Charles 165
 De Joan Oliver a Pere Quart 36, 60
 De muy buena familia. (Comedia en tres actos y en prosa) 279, 281-284
 decapitacions, Les 30, 32, 37, 85, 331
 decapitada del Don, La 144
 deixeble del diable, Fl 104
 DELGADO, Núria 178
 Démétrios 154
 DESANTI, Dominique 97
 désir et l'utopie, Le 312
 Désiré 97
 Destino 24, 37, 54-58, 60, 177, 191, 218-221
 día de octubre, Un 152
 diablo en Semana Santa, El 78
 Diàlegs del matrimoni de mitja edat 210
 Dialectica del teatro 192, 194
 Dialogues de bêtes 221
 Diari de Catalunya 140
 «Diari de Noè» 80
 Diari de Sabadell 24, 29, 70, 88, 116, 117, 165, 166, 210, 318
 Diari Oficial de la Generalitat 133, 143
 Diccionario del teatro (Dramaturgia, estética, semiología) 48, 176
 Diccionario Literario Bompiani 221
 dictateur, Le 154-157
 Dictionnaire encyclopédique du théâtre 47, 48
 DIDEROT, Denis 363
 Díez-CANEDO, Enrique 177
 Digressions sobre el teatre català vist per un pessimista esperançat 56-58, 61, 112, 268, 353
 DIOSDADO, Enrique 264
 doctor Pértinax, Fl 78
 DOLÇ, Xavier 178
 DOMÈNECH, Josep Maria 265
 Don Juan Tenorio 283
 dona de l'alta nit, La 144
 DORT, Bernard 50, 127, 192, 193, 198, 199
 dreccera, Comèdia dramàtica en tres actes, Una 36, 43, 50, 57, 114, 263, 270, 272, 273, 276-279, 281-285, 295, 331, 332, 333, 335, 338, 340, 342-344
 DUCREUX, Louis 106
 «Dues comèdies inèdites de Joan Oliver» 65, 70
 «Dues estrenes de Joan Oliver» 301
 Dues nits 144
 DUMUR, Guy 192-195
 DURAN, Llorenç 134
 DURAN, Núria 316
 DURAN, Ramon 222
 ECHEGARAY, JOSÉ 366
 Eclesiastès 298
 elefant blanc, robai, L' 297, 299
 FLIES I BUSQUETA, Pere 71
 emboscat, L' 163
 «En el setantè aniversari de Joan Oliver» 33
 Encyclopédie de l'Expressionnisme 151
 endemà de bodes, L' 368
 ENGEL, Erich 104
 ENRICH, Ramon 123
 «Entorn d'Allò que tal vegada s'esdevingué» 77, 80
 «Entre Joan Oliver i Pere Quart» 37, 56, 60, 218
 envers d'un échec: étude sur le théâtre d'Albert Camus, Les 236
 ERSKINE, John 80
 «Erwin Piscator a Catalunya (1936)» 138
 Es rifa un home! 128
 ESCALES, Fèlix 221
 Escena Catalana 128

- Escena d'alcova* 209, 210, 212, 213, 215, 217, 220, 222
- «Escenaris» 123
- ESCRIBANO, J. Antoni 264
- Escriptors catalans i compromís antifetxista (1936-1939)* 133, 140-146
- «escritores de la España nueva: antiguos y modernos, Los» 138
- esfondrada, L'* 115
- ESPADA, Flies 178
- ESPADA, Josep Maria 178, 265
- ESPERT, Núria 222
- ESPINÀS, J. M. 37, 56, 60, 218
- ESPRIU, Salvador 8, 9, 41, 59, 206, 261, 370, 373
- Esquella de la Torratxa, L'* 113, 119
- ESQUERRA, Ramon 104, 155
- ESTADELLA, Agustí 178
- ESTEBAN, José 138, 152
- ESTHER, Montse 67, 77
- estralls del tabac, Els* 269
- «estrenes. *Cataclisme*, de Joan Oliver, a Reus, Les» 30
- ESTRUCH, Joan 274
- «Estudi introductorí» 294, 297, 298
- Estudio lingüístico sobre Pigmalión de J. Oliver* 266, 268
- Estudis Escènics* 54-57, 59, 65, 87, 89, 103, 109, 151
- Études sur le temps humain* 98
- Eve's Diary Translated from the Original Ms* 79
- évolution du théâtre, L'* 78
- Exegesi casolana* 298
- expressionnisme allemand, L'* 151
- expressionnisme dans le théâtre européen, L'* 151, 152, 154
- «expressionnisme dramatique en France entre les deux guerres, L'» 151, 154
- Expressionnistes allemands (Panorama bilingüe d'une génération)* 151
- «expressions d'una renúncia, Les» 79
- Faber Book of Parodies, The* 50
- FABRA, Pompeu 264
- FÀBREGAS, Maria Rosa 207
- FÀBREGAS, Xavier 18, 38-40, 52, 74, 75, 87, 103, 138, 146, 148, 150, 172, 174, 175, 176, 252, 276, 278, 298, 301, 317
- faim, La* 134
- Faisons un rêve* 106
- fam. Comèdia en sis episodis, La* 8, 30-33, 38, 39, 40, 42, 50, 54, 107, 114, 133, 134, 138, 139, 144, 145, 146-148, 150-160, 162, 208, 328, 329, 330, 344, 349, 350
- «Farce et vaudeville» 311
- FARRÉ, Lluís 67
- FEBRÉS, Xavier 53
- Fedra o la inclemència del temps* 15
- Fer lloc* 106
- ferida lluminosa, La* 276, 364
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia 49
- FERNÁNDEZ, Aida 270
- FERRÁNDIZ, Francesc 134
- FERRÁNDIZ, Paquita 134, 265, 270
- FERRATER MORA, Josep 18, 27, 37, 57, 178, 183, 207, 220, 221, 263, 270
- FERRER, Jesús 265
- FERRER, sant Vicent 361
- fiesta del carrer, La* 128
- FEYDEAU, Georges 47, 347
- fi d'en Galàstics, La* 163
- «fiestas de la Merced entre blasfemias i marxismo, Las» 88
- FIGUERAS, A. 155
- «filles de Lot, Les» 80
- Fira de desenganys. Assaigs de comèdia unanimita en sis episodis* 155
- fleur des pois, La* 71
- flors de pèsol, Les* 71
- foc de les ginesteres, El* 15
- Foc Nou* 163, 295, 309
- FOGUET, Francesc 138

- FOIX, Josep Vicenç 115, 116, 371
 FOLCH I CAMARASA, Ramon 290
 FONTOVA, Lleó 364
 FORESTIER, Georges 186
 FORMOSA, Feliu 36, 37, 38, 52, 54-57, 59, 60, 65, 67, 87, 89, 103, 104, 109, 123, 151, 294, 298, 300, 301, 334
 FORNÉS, Pepeta 29, 109
 FORS, Maria Assumpció 207, 263, 265
fortuna de Sílvia, La 56, 368
 FORTUNY, Carme 265
 FOSALBA, Lúdia 178
 FRAGA IRIBARNE, Manuel 308
 «Fragments bíblics» 80, 96, 101, 181
 FRANCE, Anatole 79
 «Francesc Trabal, un humor impossible» 112
 «Frederic Soler i el seu temps» 174
Fuerza Nueva 88
 FUSTER, Joan 33, 116

Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet 29, 74, 75, 76, 111, 123, 127, 166, 190, 198, 200-206, 257, 259, 325
Gabla Placidia 357
Galatea 56, 368
 GALCERAN, Avel·lí 134
 GALLÉN, Enric 19, 69, 88, 133, 135, 138, 145, 172, 178, 185, 206, 234, 294, 297, 298, 310
galliner, El 66
gallo de Sócrates, El 78
 GALLO, Blas Raúl 101
 GANTILLON, Simon 151
 GARCÉS, Tomàs 115
 GARCIA, Carolina 178
 GARCIA, Francesc Vicent 356
 GARNIER, G. 151
 GARNIER, I. 151
 GARSABALL, Pau 109

Gatades, 174
gavina, La 235, 239, 245, 246
 GAY-CROZIER, Raymond 236, 244
 GENER, Pere 134
Generalitat republicana i el teatre (1931-1939). Legislació, La 88, 133, 135, 138, 145
 Gènesi 81-84, 94
 GENET, Jean 198
 GENETTE, Gérard 49, 50, 175
 GENÍS, Immaculada 265
 GENÍS, Oriol 178
 GENOT, Gérard 192
Gente bien 112, 113, 337
Germanor 24, 106, 161, 165, 170
Gertrudis i el seu marit 314
 GIBERT, Cristina 19, 165
 GIBERT, Miquel M. 9-13, 15, 65, 70
 GIBSON, William M. 298
 GIDE, André 78, 79
 GIDEL, Henri 311
 GIGNOUX, H. 197
 GIL, Pere 270
 GIL, Lluís 264
 GIMBERNAT, Antoni de 134
 GIMÉNEZ, Enric 133
 GIMENO, Ferran 178
 GIMENO, Miquel 263, 265
Glosari 113
Goldoni 312
 GOLDONI, Carlo 54, 269, 311, 312, 319, 320, 367
 «Goldoni» 54
 GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás 177
 GORKI, Maksim 367
 GORKIN, Julián 138
 GOULA, Ermengol 364
 GOURFINKEL, Nina 235
 GRÀCIA, Àngel 184, 207, 263
 GRAÏLS, Guillem-Jordi 123, 125-127
gran egoista, El 277, 278
gran pietat, La 270, 276, 277, 332

- GRANERI, Miquel 265
 GRANYER, Josep 98
 GRAS, Jaume 369
 GRAU, Carles 301
 GRAU, Josep M. 184
 GRAVIER, Maurice 151, 152, 154
 GREENE, Graham 276
Gregorio y María Martínez Sierra.
Crónica de una colaboración 124
 «grup literari Oasi durant la guerra,
 El» 143
 GUAL, Adrià 58, 104, 367, 373
 GUANSÉ, Domènec 30, 69, 97, 133
 GUARDIOLA, Carles-Jordi 140
 GUARRO BASTÉ, Joan 19, 174, 175,
 176, 177
 GUART, Àngels 134
Guerrillas del aire 167, 331
Guía para la lectura de Pirandello
 192, 195
 GUIMERÀ, Àngel 56, 357, 366
 GUINOVART, Josep 67, 77
 GUITRY, Sacha 79, 94, 97, 101,
 103, 104-106, 179, 182, 199, 200,
 320, 347
 GUSTÀ, Marina 172

 «Hablemos en chino» 57
 HAMON, Agustín 262
 HAMON, Henriette 262
 HAMSUN, Knut 134
 HÄNDEL, Georg Friedrich 305, 317
 HAUPTMANN, Gerhart 367
 «He naufragat temps ha i resto enca-
 ra sentimentalment illús...» 123
 HERNÁNDEZ, Miquel 159
herois i les grandeses, Els 174, 175,
 176
 «héros du drame expressionniste,
 Les» 152
Història d'un jove 72
Història de la literatura catalana (7)
 1-74

Història de la literatura catalana (9)
 69, 172, 310
Historia de la literatura española 6.
El siglo XX 284
Història del teatre català 39, 138,
 172, 174
Historia del teatro español. Siglo XX
 283
home i les armes, L' 104
Homenots (Quarta sèrie) 172
hommes de bonne volonté, Les
 154, 155
Hora de España 144
hort dels cirerers, L' 235, 269
 HORTA, Joaquim 37
 HOSTA, Núria 178
hostal de l'amor, L' 369
 «Hoste eminent. Pirandello» 190
 HOWARD, Leslie 104
 HRISTIČ, Jovan 235, 237, 240
Humanitat, La 139
 HUTCHEON, Linda 50

 IBERO, Marcel·lí 123, 270
 IBSEN, Henrik 367
Idilli 318
 IGLÉSÍAS, Ignasi 139, 366, 367
île des pingouins, L' 79
Illustration, L' 66
imposteur ou le Tartuffe, L' 319
In the Beginning 79, 99, 101, 103
incest, L' 122
inconeguda del Sena, L' 106
Instant, L' 88, 109, 115
Institució de l'ombra 144
 «Institución de las Letras Catalanas,
 museo de fantasmones. El fracaso
 de la pseudo intelectualidad catala-
 na, La» 142
 «Introducció al llibre del *Gènesis*»
 81
 «Introducció al teatre de Joan Oli-
 ver» 30

- Introducció al teatre de Bernard Shaw* 101
- IONESCO, Eugène 198, 289, 301, 305
- IZQUIERDO, Lluís 37
- Jacinto Benavente* 283
- JACOB, Max 111
- JACOBSON, Jan 80
- JADOUX, I'Henri 97
- jalousie, La* 97
- JANÉS I OLIVÉ, Josep 118
- JARRY, Alfred 320
- Jean Anouilh* 197
- Jean Anouilh, un auteur et ses personnages* 197
- Jean III* 106
- Jean le Maufranc* 155
- «Jesusisme. Exegesi casolana. Contra els intermediaris» 101
- Joan Oliver* 88
- «Joan Oliver estrena teatre» 317
- Joan Oliver i la Colla de Sabadell* 112
- «Joan Oliver o el *realisme*» 54-57, 59, 65, 87, 89, 103, 109, 151
- «Joan Oliver, a los setenta años» 218
- «Joan Oliver, decapitador verbal» 56, 188, 189, 218-220
- «Joan Oliver, el *Diari de Sabadell* i el *coro de Santa Rita*» 112
- «Joan Oliver, encès un dia de canícula» 163, 167, 205, 219
- «Joan Oliver: *Obres completes*, volum II: *Teatre original*. Pròleg de Xavier FÀBREGAS. Barcelona: Edicions Proa, 1977. 775 p.» 38, 41, 59, 206
- «Joan Oliver, periodista» 33
- «Joan Oliver. *Tot és relatiu, provisional i aproximat*» 53, 214, 218
- Joan Oliver/Pere Calders* 53, 57, 167, 221
- «Joan Oliver: —*Sóc un autor dramàtic frustrat per les circumstàncies*» 37, 49, 60, 191
- «Joan Oliver, 80 anys de lucidesa» 167, 219
- Joan I o l'amador de la gentilesa* 290
- Joan Teixidor, representant del «Grup Universitari». Poesia i crítica (1921-1951)* 115, 116, 118
- Joc de cartes (1948-1984)* 18
- JOLIVET, P. 197
- JOLY, J. 312
- Jonah and the Whale* 80
- JORDANA, Cèsar August 80, 94-96, 97, 101, 102, 122, 133, 140, 180, 181, 221, 264
- JORQUERA, Antoni 265
- Josep Maria de Sagarra* 172
- «Josep Maria de Sagarra i el seu teatre» 172
- «Josep Maria de Sagarra, home de teatre» 172
- «Josuè i el sol» 80
- JOUVET, Louis 154
- JUAN ARBÓ, Sebastià 97, 115
- Judes Iscariot* 328
- «Jueus al forn» 80
- Jules Romains* 155
- «Jules Romains et l'unanimisme» 154, 155
- «Jules Romains et son univers dramatique» 155-157
- Jules Supervielle* 98
- Jules, Juliette et Julien* 74, 78
- JULIÓ, Montserrat 19, 27, 31, 33, 54, 57, 89, 90, 178, 207, 263-265, 310, 313
- JUNYENT, Josep Maria 279
- justes, Les* 236
- KAISER, Georg 152
- KIERKEGAARD, Sören 242
- Knock o el triomf de la medicina* 155

- Labiche et son théâtre* 311
 LABICHE, Eugène 269, 320, 347
 «ladrones, Los» 166
 LAHYTE, Dolors 316
Lai 221
 LAWRENCE, Esyllt T. 77, 80
 LÁZARO, Ángel 283
 LE TOURNEAU, Dominique 274
Lecturas críticas 172
 LEHAR, Franz 186
 LEJÁRRAGA, María de la O, vegeu
 María MARTÍNEZ SIERRA
 LENORMAND, Henri-René 151
Léocadia 199
Leonor o el problema domèstic 51,
 69, 128
Letras de Deusto 152
 LÉVI-VALENSI, Jacqueline 236, 244,
 245
 LEWIS, Cecil 104
Liluli 296
 LINARES RIVAS, Manuel 283
Lire Supervielle 98
literatura catalana a l'exili, La 270
Literatura catalana contemporània
 116
literatura catalana d'avantguarda, La
 112
 «literatura catalana i els moviments
 d'avantguarda, La» 112
literatura de postguerra, La 31, 38,
 172
 «Literatura i vida: el mite de l'artista
 pur» 145
*Literatura y pequeña burguesía en Es-
 paña* 283
Living Room, The 276
 LIZARAN, Anna 123
 LLADÓ, Jordi 19, 120
 LLANAS, Manuel 144
Llengua & Literatura 15, 65, 70
 «llengua, La» 37
 «Lletra oberta» 319
llibre de tothom, El 292
 «Llistat d'obres presentades al Pre-
 mi Ignasi Iglésias» 88
Lloquem-hi cadires 300, 334
 LLOP, Rafael 123
 LLOR, Miquel 104
 LLORET, Carles 270
llotja, La 369
 LLUELLES, Enric 128
 LLULL, Ramon 261
*Lluna de mel. Comèdia dramàtica en
 tres actes* 72-74, 325, 326, 338,
 339, 342-345
 LÓPEZ, María Luisa 152
 LORCEY, Jacques 97
 LUCCHETTI, Tito 265
 LUGET, André 71
 LUGET, Marie Thérèse 71
 LUPPÉ, Robert de 236, 241, 242,
 243, 244
 LYNN, Kenneth 298
 MACCHIA, Giovanni 195
 MADRILES, Pilar 178
 MAETERLINCK, Maurice 367
 MAINER, José Carlos 283
Major Barbara 104
malícia del text, La 38, 97
 MALLARMÉ, Stéphane 111
Man and Superman 99, 100
 MANENT, Albert 143, 270
 MANGINI, Nicola 312
 «Manifest dels intel·lectuals de Cata-
 lunya» 141
Mar i cel 357, 366
 MARAGALL, Joan 370
*Marc, Antoni i Cleopatra. Farsa en
 un acte* 310
*Marc, Antoni, Cleo i Patra. Farsa neo-
 goldoniana en un acte* 122, 310-
 312, 333, 335, 340, 342
 MARCH, Ausiàs 261
 MARCO, Lluís 266
mare, La 366

- MARFANY, Joan-Lluís 7
Marges, Els 9, 38, 41, 59, 96, 97, 138, 152, 206, 234
mari, la femme et l'amant, Le 97
Maria Rosa 357, 366
Mariette ou comment on écrit l'histoire 179
Marit i muller o el descompte. Comèdia en un acte 65, 69, 70, 72-74, 78, 325, 327, 337, 338, 342, 345
Mark Twain and Southwestern Humor 298
Mark Twain's Burlesque Patterns 298
MARRAST, Robert 109, 135-137, 139, 279
MARSILLACH, Adolfo 264
MARTELL, Martí, 190
MARTÍ FARRERAS, C. 294
MARTÍ, Maria Teresa 264
MARTÍ, Montserrat 264
MARTÍNEZ I FERRANDO, Ernest 141
MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio 75, 124, 283
MARTÍNEZ SIERRA, María 124
MARTÍNEZ-CALLÉN, R. 263
Marxa de l'Exèrcit Popular, 146
MAS, Anna Maria 178
MAURON, Claude 50
mediocres, Els 70
MELENDRES, Jaume 56
Memòria d'un exili. Xile 1940-1952 161, 167
Memorias: Los hombres de mi ciudad 97
mena d'orgull, Una 29, 70-75, 110, 123, 127, 325, 326, 339, 342
Menjar de franc 66
Mercat Comú, El 291, 292, 294, 333, 335
«Mercat Comú, El» 292
Meridià 24, 56, 57, 144, 145, 155, 161
MESALLES, Helena 19, 23, 88, 116, 117, 206
MESSEGUER, Francesc 89
MESTRES, Josep Maria 123
«Metamorphose des pingouins» 79
Métathéâtre et intertexte (Aspects du théâtre dans le théâtre) 186
meu oncle Pere Quart, El 220, 295
«Mi amigo el autor desconocido» 191
MILLÀ, Antoni 184
MILLÀS-RAURELL, Josep 190, 369
MILTON, John 261
MINGUELL, Josep 266
MINGUILLON, Margarida 265
MIQUEL I VERGÉS, Josep M. 30, 116
MIQUEL, Louis 246
miracles de Fonollar, Els 96, 102, 180, 181, 182
«miracles de Fonollar, Els» 180
Mirador 24, 29, 30, 67, 74, 104, 119, 143, 144, 146, 154, 155
MIRAMBELL, Antoni 264
Misanthrope, Le 221, 319
misanthrop, El 222, 319
Miscellanea Barcinonensia 144
Misteri de dolor 373
místic, El 366
Mitja vida de teatre 104
mnemotècnia, La 166
MOLAS I BATLLORI, Joaquim 7, 19, 30-33, 37, 38, 54, 69, 81, 112, 172, 174, 185, 186, 190, 221, 288, 289
MOLIÈRE 53, 221, 222, 319, 320, 367
MOLINA, Carme 123, 265, 316
Moments 24, 138
món de Joan Ferrer, El 97
MONIÉON, José 135, 283
mono azul. Teatro de urgencia i romancerero de la guerra civil, El 135
«monòlegs de Joan Capri, Els» 292
«Monòlogo con Joan Oliver. *Pere Quart*» 219

- Monsieur Codomat* 78
 MONTANYÀ, Lluís 140, 142, 143
 MONTANYÈS, Josep 123
 MONTERO, Joaquim 155
 MONTORIOL, Carme 34
 «Montserrat Carulla i la seva nova aventura teatral» 265
 MORAGAS, Jeroni de 290
 MORALES, Joan 134
 MORATA, Rosa 301
 MORELL I MONTADI, Carme 174, 175
 MORENO, Manuel 301
 MORERA, Maria 155
 MORGAN, Margery 101
 MORVAN LEBESQUE 236
mosca sabia, La 78
 MOUNIER, Emmanüel 276
 MUNDI, Francisco 135
 MUNIESA, Rosa 264
 MUNNÉ, Pep 123
 MUÑOZ I LLORET, Teresa 74
 MUÑOZ SECA, Pedro 177
 MUÑOZ, Pep-Anton 123
muralla, La 276, 364
 MURIÀ, Anna 140, 142
 MUSSOLINI, Benito 261
Mystère d'Adam 77
mythe de Sisyphe, Le 243, 246
- NADAL, Jaume 265
 «narrativa de Joan Oliver, La» 33
Nau, La 65
Naufragi 106
Nausica 370
 NAVARRA, Josep 184, 207, 264, 265
 NEGRÍN, Juan 149
 NEL·LO, Francesc 298
 NICOLÀS, Rosa 178
 NICOLAU, Teresa 265
nido ajeno, El 284
 NIEZSCHE, Friedrich Wilhelm 242
 NIN, Andreu 148
- Nit final* 144, 145
Noces de coure 210
 Noè 298
 Noé 79
Noè al port d'Hamburg. Plagi amb excrescències d'un article de Mark Twain 51, 297, 298, 299, 300, 315, 333, 335
 NOGUÉS, Xavier 112
noia d'alta mar, La 106
noia de la veu de violí, La 106
 «Nois de casa bona, cultes i desconformes» 112
 NOLLA, Alexandre 133
 NONELL, Lluís 270
 «Notes sobre *La fam*, de Joan Oliver» 30
 «Notes sobre la introducció de l'existencialisme. Sartre i el teatre a Barcelona (1948-1950)» 234
 «Notes sobre Pirandello» 190
 «Notices et bibliographie» 78
 «Notícia de C. A. Jordana» 97
nouvelles nourritures, Les 79
 Nova Empresa de Teatre Català 104
Nova Revista, La 104
novela proletaria (1932-1933), La 152
novela roja, La 152
novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología, Los 138, 152
 NOVELL, Rosa 123
 «Noves de Bernard Shaw» 104
nuées d'Aristophane, Les 179
- O mon bel inconnu* 179
 O'CONNOR, Patricia 124
 OBERLÉ, Thierry 274
 OBEY, André 79, 298
 OBIOLS, Armand 30, 80
 «obra dramàtica de Josep Maria de Sagarra, L'» 172

- «obra oberta, Una» 37
Obra poètica (Obres completes de Joan Oliver, 1) 144
 «obra. Dimarts s'estrena *Cataclisme*, de Joan Oliver, al Principal Palauce, Una» 115
Obres completes [de Carles Soldevilla] 69, 128
Obres completes [de Joan Oliver] 27
Obres completes. Teatre IV [de Josep M. de Sagarra] 172
ocell, L' 106
Oda a Barcelona 143, 144
Odissea 261
 OETTLY, Paul 246
 OLIVAR, César 123
 OLIVARES, Vicenç 184
 OLIVER, Antoni 29
 OLIVER, Silvia 19, 104
 OLLER, Dolores 19
 «Olot, meravellosa terra» 161
On ne joue pas pour s'amuser 199
oncle Vania, L' 239
òpera de tres rals, L' 269, 320, 373
Opus Dei en España, 1928-1962: su evolución ideológica y política de los orígenes al intento de dominio, El 274
Opus Dei i les seves paradoxes (Un estudi sociològic), L' 274
Opus Dei, L' 274
Opus Dei, retrat de família 274
Opus Dei: Dieu ou César?, L' 274
 ORDUÑA, Javier 138, 152
 «Origen del qüestionament del drama en la segona meitat del segle XIX» 237
 ORS, Eugeni d' 113
ós, L' 235, 269
- page, La* 179
País, El 112
 PALAU I FABRE, Josep 118
- PALAU, Pepa 184, 207
Palimpsestos (La literatura en segundo grado) 49, 50, 175
 PALLARÈS, Carme 263
 PALLARÈS, Roser 178
paraula de foc, La 276
pare pedaç, El 291
parents terribles, Les 279
pari de milliardaires et autres nouvelles, Un 297
París-Santiago de Xile (Quatre visions d'un mateix viatge a l'exili) 221
 «Parleries» 138
 PARRENYO, Joaquim G. 134
 «partit necessari, Un» 117
Pas complet 179
 PASCAL, Blaise 242
 PASCAL, Gabriel 104
Passaport per a l'eternitat 276
 PAVIS, Patrice 48, 176
 PEARSON, Hesketh 101
 PEDROLA, Miquel 134
 PEDROLO, Manuel de 8, 9, 41, 56, 59, 206, 305, 371
 PELLERIN 151
 PEÑA, Álvaro 178
 PEÑA, Felip 178
 PEÑUBLAS, Marcelino C. 283
 PERA, Joan 67, 77, 316
 «Pere Quart no sap si estrena o no estrena» 294
Pere Quart, poeta del nostre temps 298
 «Pere Quart, un poeta religiós» 295
 «Pere Quart/Joan Oliver, sense pèls a la llengua» 163, 295, 309
Pere Quart: Les decapitacions (Assaig d'edició crítica. Notes per a una lectura) 23, 116, 117
 «Pere Quart» 53, 55, 58
 PERELLÓ, Carme 207
 PÉREZ, Benjamín 144
Personatges 53, 55, 58, 60, 70, 167, 191, 214

- «personnage séquestré, Le» 195
Peter's Bar 120
 PETIT, Víctor 265
petite femme de Lotb, La 78, 327
Petite Illustration Théâtrale 182, 199, 327
 PHILIPPE, Gérard 246
 PI I SUNYER, Carles 53, 136, 161
 PI Y SUNYER, Josep Maria 290
 PI, Víctor 123
 PICAS, Núria 207
 PICAZO, Miguel 207
Pièces roses 199
Pigmalión 43, 53, 55, 56, 191, 250, 251, 253, 254, 257, 259, 261-266, 268, 269, 320, 331, 335, 347-350
 PILLEMENT, Georges 52
 PILSUDSKI, Józef 157
Pirandello 192-195
 «Pirandello e il teatro nel teatro» 192, 194, 195
 «Pirandello et le théâtre français» 127, 192, 193, 198, 199
 «Pirandello i el seu teatre» 190
Pirandello Ottanta 192, 194, 195
 PIRANDELLO, Luigi 127, 128, 190, 192-195, 198
Pirandello: un théâtre combinatoire 192
 PISCATOR, Erwin 137, 138, 366
 PITARRA, Serafi, vegeu Frederic SOLER
 PITOËFF, Georges 104, 155
 PITOËFF, Ludmila 104, 155
 PLA I ARXÉ, Ramon 18
 PLA, Jaume 184, 207, 265
 PLA, Josep 172, 371
 PLANELLA, Pere 123
planeta d'Ada, La 143
 PLANS, Maria 67
Plomes catalanes contemporànies 163, 167, 205, 219
Poemes de Pere Quart 144
Poesia de guerra 145
 «poesia de Pere Quart, La» 33
Poesia empírica 98, 101, 299
 «poesia, La» 37
politische Theater, Das 138
 POLLMANN, Leo 236
 PONS, Agustí 37, 49, 60, 191
 PONS, Ventura 67, 77, 88, 89, 90, 300, 316
Pont, El 287
Pont Blau 24, 88
Pooting Shed, The 276
 PORCEL, Baltasar 9, 37, 56, 188, 189, 218, 219, 220, 371
port de les boires, El 276
 PORTELA, Manuel 88
poulailler, Le 78
 POULET, Georges 98
 POUS I PAGÈS, Josep 56, 141, 142, 367, 368
 PRAT, Joan, vegeu Armand OBIOLS
 PRAT, José 136
 PRATS, M. Àngels 178
Pregària de guerra 297
 «Premi Guimerà, El» 270
première famille, La 79, 98, 101, 103, 106
present vulnerable (Diaris I, 1973-1978), El 37
 «Presentación» 138
prestigi dels morts, El 368
preu de l'amor, El 65
Primer llibre dels Reis 299
Primera història d'Esther 8, 56, 261, 370
Primera representació. Comèdia en dos actes i un intermèdi 43, 50, 54, 74, 75, 97, 109, 111, 127, 166, 170, 171, 173, 183, 184, 186, 190-192, 196-206, 253-255, 257, 259, 260, 263, 268, 269, 288, 303, 321, 331, 332, 340, 342, 343, 348-350
 «Primera representació» 55
Primícies 29

- prisonnière, *La* 71
 producció dramàtica de Ramon Vinyes, *La* 120
 «Profecia» 98
 prometatge, *Un* 221, 235, 269, 319
 «prosa narrativa, *La*» 37
 «proverbis, *Els*» 80
 PRUNÉS, Isidre 123
 PRUNÉS, Toni 301
Psychocritique du genre comique 50
Publicitat, La 24, 30, 109, 123, 141
 PUIG I FERRETER, Joan 56, 367
 PUIG I PUJADES, J. 155
 PRIMEDON, Pilar 89
 PUIXKIN, A. S. 144
 PUJOIS, Francesc 112, 367
pulmonia, La 143
Pygmalion 99, 100, 104, 250, 262, 263, 264, 332

Quand jouons-nous la comédie? 199
Quaranta-dos anys de diaris sabadellencs en català (1987-1938) 112
Quasi un paradís. (Allò que a Tossa s'esdevingué, centúria terça d. J. C.). Passatemps en dos actes i en vers 51, 174-176, 177, 290, 291, 331, 335, 341, 342
4 comédies en un acte 33, 67, 89, 90, 287, 300, 301
 «Quatre décades» 344
Quatre mil mots 220, 298
 «Quatre paraules» 53, 191, 250
Quatre venjances 80, 95, 102
Questa sera si recita a soggetto 127
Qui no és amb mi 120
Quimet dels lleopards i altres contes 97
Quinze anys de teatre català (Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932) 71

 RACINE, Jean 370
 RAHOLA, Pilar 19, 112
Rambla, La 137
Ramon Vinyes i Cluet (1882-1952), un literat de gran volada 72
Rape of Tamar, The 80
Refugi de versos 210
 REGUANT, Ricard 313
Relapse 70
renard i la grenouille, Le 182
 RENART I ARÚS, Francesc 356
rendez-vous de Senlis, Le 196, 199
répétition ou l'amour puni, La 199
 «respostes de Pirandello, *Les*» 190
retaula del flautista, El 8
Retour à Mathusalem (Pentateuque metabiologique) 104
retour de l'enfant prodigue, Le 78
 «Retrat, amb farciment» 37
Revista de Catalunya 30, 144, 145, 146
Revista de Girona 145
Revista de Occidente 283
 «revista *Meridià* (1938-39) en la vida intel·lectual catalana de la guerra civil, *La*» 144
révolte des anges, La 79
Rhetoric of Irony, The 50
 RIBA, Carles 140, 142
 RIBAS, Elisenda 178
 RICHARD, Lionel 151
 RIERA LLORCA, Vicenç 270
 RIERA, Conxita 221
 RIERA, Ignasi 123, 220, 295
 RIQUER, Martí de 69, 88, 115, 116, 117, 118, 123, 172, 174
rire et le risible, Le 50
Rivista Italiana di Drammaturgia 192, 194, 195
 ROBERS, Franklin R. 298
 ROBERT, Robert 112
 ROBRENYO, Josep 158, 356
 RODA I FÀBREGAS, Frederic 90, 207, 235, 263

- RODÉS, Manuel 184
 RODÉS, Miquel 207
 RODOREDA, Mercè 140
 RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María 283
 RODRÍGUEZ, Carme 265
 RODRÍGUEZ-SEDA DE LAGUNA, Asela 101
roi masqué, Le 155
roig i el blau. Passatemps en dos actes, El 51, 96, 97, 173, 178-182, 275, 295, 298, 315, 318, 331, 332, 334, 338, 340, 342
 ROIG, Montserrat 53, 55, 58, 60, 70, 167, 191, 214
 ROLLAND, Romain 296
 «Romains i el bluff» 155
 ROMAINS, Jules 50, 154, 155, 156
Romanç miserable 318
Romanço del fill de viuda 318
Romans 78
 ROMERO, Alexandre 67
 ROMERO, Constantino 178
 ROMEU, Josep 356
Ronda de mort a Sinera 370
 RONY, Olivier 154, 155
Rosa dels Vents 118
rouge et le noir, Le 178
 ROUQUETTE, Pierre 140
 ROURE-TORRENT, Josep 143
 ROUSSIN, André 311
 ROY, Claude 98
 RUBÍO I TUDURÍ, Nicolau Maria 11, 34, 328
 RUIZ RAMÓN, Francisco 283
 RUSIÑOL, Santiago 74, 56, 112, 113, 114, 337, 343, 366
Rusio i el Pelao, El 97

Sa dernière volonté ou l'optique du théâtre 199
Sacha Guitry 97
Sacha Guitry, 50 ans de spectacle 97
 SADMP, La 179
 SAGARRA, Josep Maria de 15, 56, 155, 172, 190, 276, 364, 368
Sagrada Biblia 81
 SAINT DENIS, Michel 106
Saint Joan 100
Sainte Jeanne 104
 SALA, Elisenda 265
 SALA, Modest 235
 SALADRIGAS, Robert 218, 219
 SALAZAR, António de Oliveira 157
Saló de tardor 127, 221, 318
 SALVADOR, Joan 265
 SALVADOR, Jordi 265
 SALVAT, Ricard 184, 302, 370, 373
 SANDARAN, Juli 178
Santa Juana 104
 SANTAMARIA I ROIG, Núria 19, 69, 130
Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite 113
 SANTOJA, Gustavo 138, 152
 SANTPERE, Josep 71
 SANSANEDAS, Jordi 56, 263
Sartre y Camus. Literatura de la existencia 236
 SARTRE, Jean-Paul 198, 234
 SATIE, Erik 112
 SCHAFF, Sergi 109
 SCHMELING, Manfred 186
 SCHNEIDER, Michel 49, 50
seguidors, Els 106
Sei personaggi in cerca d'autore 190
Seixanta 221
 SENTÍS, Claudi 67, 77
Senyora àvia vol marit 367
Serra d'Or 11, 15, 24, 33, 56, 77, 96, 103, 112, 138, 143, 172, 174, 177, 188, 218, 252, 276, 278, 292, 295, 301, 317
 SERRA, Eulàlia 19, 221, 222
 SERRA, Maria Carme 263
 SERRAT, Joan 134
 SERRAT, Jordi 265

- servidor sóc el lladre. Farsa-llampec de Feliu Camp de la Sang, Un* 123, 165, 166, 173, 331, 335
Set diàlegs de bèsties 221
sexe fort, Le 78
 SHAKESPEARE, William 261, 283
Shavian Playground, The 101
Shaw en el mundo hispànic 101
 SHAW, George Bernard 39, 43, 50, 53, 79, 94, 98-101, 103, 104, 105-107, 191, 250, 254, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 269, 311, 319, 320, 332, 347, 349
Shaw's Moral Vision 101
 SHOWER, Kathy 313
siècle d'humour théâtral et d'histoires du théâtre, Un 52
 SIGAUX, Gilbert 52
Simbomba fosca 371
 SIMENON, Georges 221
Simfonia americana 298
 SIRERA, Rodolf 61
 «Sis endevinalles» 298
Sis nits 144, 145
Sis peces de teatre breu 294, 297, 298
Sísifi el seu temps I. Costa avall 143
 «Situació de Joan Oliver» 33
 «Situació i sentit d'Una mena d'amor» 96
 «Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán» 31
 SMITH, Ian 307
 «Sobre Cèsar August Jordana» 97
 «Sobre Joan Oliver» 38
sol dels crisantems, El 10
 SOL, Josep 118
 SOLDEVILA, Carles 25, 51, 56, 68, 69, 74, 111, 119, 128-130, 170, 327, 346, 369
 SOLDEVILA, Feirán 290, 369
 SOLER, Iscle 364
 SOLER, Frederic 51, 174, 175, 176, 356, 366
 SOLER, Gal 178, 265
 SOLER, Lluís 138
 SOLERNOU, Natàlia 184
Solidaridad Nacional 142
somriure de marbre, El 15
Són ben bé uns altres llavis 106
sopar de gala, El 290
sospir de llibertat, Un 34
 STANISLAVSKI, Konstantin 235
 STENDHAL, 178
 STRINDBERG, August 367
 SUMSI, Francesc 301
 SUNYER, Enric 265
 SUNYOL, Enric 123
 SUPERVIELLE, Jules 50, 79, 94, 97, 98, 101, 103, 104-106, 144, 146, 298, 347
Sur Goldoni 312
 SZONDI, Peter 194, 236, 237, 238, 240, 241, 245
Tal faràs, tal trobaràs 356
 TAMAYO, José 207
 TÀPIES, Josefina 263, 265
 TÀPIES, Josep C. 276, 277
 TARRADELLAS, Josep 140
 TARRAGÓ, Jaime 88
Tartuf, El 319
Teatre 206
teatre a l'escola, El 87
teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954), El 178
teatre al País Valencià durant la guerra civil (1936-1939), El 135
teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol fins al 1975, El 138, 152
Teatre Català 119
 «Teatre català a Mèxic» 88
Teatre català d'agitació política 39, 146, 148, 150, 172, 174
 «Teatre català. *La fam*, drama en sis episodis de Joan Oliver» 30

- «teatre de Joan Oliver, ara, El» 123
teatre de Joan Oliver, El 19
 «teatre de Joan Oliver, El» 33, 139, 192 [de Jordi Carbonell]
 «teatre de Joan Oliver, El» 39 [de Xavier Fàbregas]
 Teatre de la Gavina 235
teatre de Serafí Pitarra: entre el mite i la realitat (1860-1875), El 174, 175
 "Teatre de Txèkhov 235, 245
 «Teatre del Proletariat – Teatre de masses. Barcelona 1931-1934» 138, 152
teatre durant la Guerra Civil espanyola, El 109, 135-137, 139, 279
 «teatre edificant dels anys cinquanta. El melodrama de saleta de rebre, El» 276, 278
 «teatre edificant dels anys cinquanta. El melodrama religiós pre-conciliar, El» 276
Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2) 18, 27, 38, 39, 89, 174, 185, 186, 294, 298
 «teatre, El» 37, 60 [de Feliu Formosa]
 «teatre, El» 69, 310 [d'Enric Gallén]
 «Teatres» 56, 57
 «teatro de humor del siglo xx hasta Jardiel Poncela, El» 177
teatro de humor en España, El 177
teatro de la guerra civil, El 135
Teatro de la revolución (Dantón y Los lobos) 296
teatro del 98 frente a la sociedad española, El 283
Teatro español contemporáneo 177
 «Teatro expresionista y su repercusión en España, El» 152
 «teatro-rappresentazione di Pirandello, Il» 192
 TEIXIDOR, Joan 116, 118
 TEIXIDOR, Jordi 8
Tele/eXprés 53, 167, 214, 218, 219
Tele-estel 265, 270, 294
 «temps futurs (L'histoire sans fin), Les» 79
Temps, records 24, 177
Teoria del drama modern (1880-1950) 194, 236, 237, 238, 240, 241
Tercet en re. Un acte de teatre econòmic 33, 89, 205, 287, 288, 289, 333, 335
 «Tercet en re» 287
 Terol 145
 Terra baixa 138, 357, 366
 Terra de naufragis 298
 TERRADES, Abdó 356
 THERRASSE, Claude 78
teta gallinaire, La 290
 TETAS, Ramon 123
The Times 142
 Théâtre 235
Théâtre Complet (4) 199
Théâtre Complet (7) 103
théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932, Le 167
théâtre dans le théâtre sur l'scène française du XVII siècle, Le 186
théâtre de boulevard, Le 48, 52, 109
 «théâtre de Camus, lieu d'une écriture contrariée, Le» 244, 245
théâtre de Jean Anouilh, Le 197
 «théâtre de la démesure, Le» 245
théâtre de Tchekhov, Le 235, 237, 240
Théâtre de Tristan Bernard 78
théâtre des années folles, Le 52
théâtre d'intervention depuis 1968, Le 167
théâtre du peuple ou Essai d'esthétique, Le 296
Théâtre en Europe 195

- Théâtre I, II, III* 235
Théâtre populaire 127, 192, 193, 198, 199
Théâtre, essais, études 155, 156, 157
Théâtre, récits, nouvelles 245
Théâtres 127, 192
Théâtres et politique 167
 THIERRY, Jean-Jacques 78
 THOMAS, Henri 98
Tobiada. Farsa neonoucentista 143, 310, 313-316, 333, 334, 335, 339
 «Tobiada» 313
Tobias and the Angel 80
 TOLLER, Ernst 152, 153
 TOLSTOI, Lev N. 367
 TORNER, Lluís 134
 TORO, Fernando de 48
 TORRAS, Jordi 184, 207, 265
 TORRENTE-BALLESTER, Gonzalo 177
 TORRENTS, Joaquim 134
 TORRES-AMAT, Fèlix 81
Tot de contes 80
tour au Paradis, Un 97, 182
 TRABAL, Francesc 30, 70, 80, 89, 111, 112, 118, 140-143
 TRABAL, Josep Maria 89
tragèdia a Lil·liput, Una 23, 29, 65, 72, 313, 314
Tragicomèdia en tres actes 109
Travail Théâtral 50
Treball 144
30 d'abril. Peripècia històrico-burlesca en tres actes, El 51, 54, 72, 75, 107, 123, 125-131, 166, 325, 326, 328, 329, 334, 341, 342, 344, 345
 «30 d'abril, història-ficció i sàtira política, El» 123
Tres comèdies (Primera representació, Ball robat, Una drecera) 30, 55, 183, 185, 186, 190, 206, 270, 288, 289
tres germanes, Les 235, 239, 240, 246
 TRIADÚ, Joan 18, 19, 33
Triángulo 75, 124
 Trinca, La 316
 «Triomf de l'unanimitat» 155
Tros de paper 24, 177, 292
Tros de Paper, Un 112
Tu 127
 TUDÓ, Francesc 301
 TURCO, Alfred 101
 TURULL, Antoni 18, 19, 27, 298
 TWAIN, Mark 79, 297, 298, 299
 ТХÈКHOV, Anton P. 35, 39, 50, 221, 234-240, 245-249, 269, 319, 320
 TZARA, Tristan 144
 UNAMUNO, Miguel de 77, 360
 URGELL XAMBÓ, Dolors M. 19, 266, 267, 268
 UTRILLO, Miquel 141, 142
Vacances pagades 197, 221, 222, 292, 298
Vacances reials 51, 128, 129
 VALDÉS, Josep Maria 270
 VALÉRY, Paul 111
 VALLÈS, Joan 265
 VALLFOGONA, Rector de, vegeu Francesc Vicent GARCIA
 VALLMITJANA, Juli 56, 74, 268, 368
 VALLVERDÚ, Francesc 37, 250, 261
 VANDROMME, P. 197
Vario 78
vaudeville, Le 311
 VÁZQUEZ, Anna 88, 133, 135, 138, 145
 VELAT, Carles 313, 316
 VELILLA, Joan 265
vells, Els 139
 VENDRELL, Santiago 276, 277
venjança del frare, La 80, 96, 100, 181

- veritat sobre Sígfrid, La* 95, 96, 102, 180
Versions de teatre (Obres completes de Joan Oliver, 3) 235, 251, 319
Veü de Catalunya, La 113, 190
vi més ardent, El 10, 15
víboras son venenosas, Las 167, 168, 331, 335
 VICTOROFF, David 50
vida d'un home, La 369
 «Vida i obra de Carles Soldevila» 69
Vida i obra de Jacinto Benavente 283
 VIDAL I FOLCH, Rafael 178, 184, 265, 287
 VIDAL I VALENCIANO, Eduard 356
 VIDAL, Helena 67
Viejo Topo, El 222
 VIER, J. 197
 VILA, Maria 134, 270
 Vila-Daví 134
 VILANOVA, Emili 74, 112, 203, 366
 VILANOVA, Evangelista 295
 VILAR, Kim 134
 VILLALONGA, Llorenç 8, 9, 294, 372
Vint-i-cinc dies de Joan Oliver 67, 77
 «Vint-i-cinc anys de Joan Oliver» 103
 VINYES, Ramon 71, 119, 120, *Visquem un somni* 106
 VITON, Marie 216
Vivalda i l'Àfrica tenebrosa. Pastitx [abans *Criptograma*] 33, 36, 39, 40, 43, 51, 67, 89, 300, 307, 302, 303, 305-307, 309, 117, 333, 334
 VIVIER, Xavier 265
 VIVES, Salvador 77
 VIVIER, Roger 98
Voleurs de mots 49, 50
Volviendo a Matusalén (Un pentateuco metabiológico) 104
voyage de Tchong-Li, Le 179
vrai drame du Paradis, Le 89
 Vulgata 81
 «Wandlung de Toller, un exemple de Stationen-Drama, Die» 152, 154
Wandlung, Die 152, 153
War Prayer, The 297
What Might Have Happened 89
 WILLIS, Judith 89
 XARAU, vegeu Santiago Rusiñol
 XATART, Matilde 155
Xavier Benguerel, la màscara i el mirall 163
Xavier Benguerel: epistolaris d'exili (1940-1955) 18
 XÈNIUS, vegeu Eugeni d'Ors
 XIRAU, Joaquim 142
 XIRGU, Margarida 104, 364
 XURIGUERA, Ramon 118, 143
 «Yo declaro (Conversación con Pere Quart)» 222
zin-calós, Els 268

SUMARI

PRÒLEG . . .	7
BIOBIBLIOGRAFIA	15
EL TEATRE DE JOAN OLIVER	17
PRESENTACIÓ	23
PROLEGÒMENS.	29
ELS ESTUDIS SOBRE EL TEATRE DE JOAN OLIVER: ESTAT DE LA QÜESTIÓ	29
I. ELS FONAMENTS D'UN DRAMATURG.	45
JOAN OLIVER I EL CONCEPTE DE TEATRE.	47
Entre la <i>pièce bien faite</i> i la paròdia . . .	47
Una visió permanentment crítica del teatre català	52
Consideracions a l'anàlisi oliveriana	60
II. L'OBRA DRAMÀTICA DE JOAN OLIVER	63
EL TEATRE DE PREGUERRA O L'INCONFORMISME BURGÈS	65
Els primers exercicis	65
Com una tragèdia a Lil·liput: <i>Marit i muller o el descompte</i>	65
El joc estructural de <i>Cambreda nova</i>	67
Una mena d' <i>orgull</i> o el matrimoni com a turment	70
<i>Lluna de mel</i> , entre el melodrama i l'humor . . .	72

<i>Gairebé un acte</i> o <i>Joan, Joana i Joanet</i> i la crisi de la comèdia burgesa.	74
El tractament irònic d'un argument bíblic: <i>Allò que tal vegada s'esdevingué</i>	77
Distanciament i humor en <i>Allò que tal vegada s'esdevingué</i>	80
Una lectura del Gènesi	80
El triangle primigeni	85
Les versions d' <i>Allò que tal vegada s'esdevingué</i>	87
Història d'un text	87
La versió de 1936 i la definitiva	90
La presència de Cèsar August Jordana, Sacha Guitry, Jules Supervielle i George B. Shaw	94
<i>Allò que tal vegada s'esdevingué</i> : paral·lelismes i coincidències	101
«Fragments bíblics» de <i>La venjança del frare</i> , de C. A. Jordana	101
Sobre <i>In the Beginning (Back to Methuselah)</i> , <i>Adam et Ève</i> i <i>La première famille</i>	103
<i>Allò que tal vegada s'esdevingué</i> : consideracions finals.	107
<i>Cataclisme</i> o el joc perfecte de les correspondències	109
<i>Cataclisme</i> en el context cultural i social de 1935.	111
Les edicions de 1935 i de 1977	120
<i>El 30 d'abril</i> o el joc de la transgressió	123
Una referència al moment històric	125
Oliver, <i>El 30 d'abril</i> i el <i>teatre dins el teatre</i>	127
<i>El 30 d'abril</i> i <i>Vacances reials</i> : dues anàlisis de l'estructura social del poder polític	128
EL TEATRE DE GUERRA: ENTRE LA SUPERACIÓ DE LA DRAMATÚRGIA BURGESA I EL DESCONCERT	133
<i>La fam</i> : guerra, revolució i teatre	133
L'actuació pública de Joan Oliver durant la Guerra Civil	140
L'objectivació de les etapes revolucionàries a través de <i>La fam</i>	146
<i>La fam</i> com a aproximació a l'expressionisme	151
<i>La fam</i> com a instrument dramàtic de reflexió política	154

<i>La fam</i> com a problema entre autor i destinatari . . .	157
<i>El comte Arnau</i> : índex d'una evolució	160
EL TEATRE DE POSTGUERRA O LA PRETENSÍO DE NORMALITAT	165
Les peces circumstancials	165
<i>Un servidor sóc el lladre</i> : un joc amb la convenció teatral	165
En la tradició del pamflet polític: <i>Las víboras son venenosas</i>	167
<i>L'amor deixa el camí ral</i> : el teatre dins el teatre com a joc recurrent	169
«Abolint alguns ocis dominicals...: <i>Quasi un paradís</i> . . .	174
Del distanciament irònic a la ironia amable: <i>El roig i el blau</i>	178
Sobre el segon acte d' <i>El roig i el blau</i>	180
A l'entorn d' <i>Els miracles de Fonollar</i>	180
<i>Primera representació</i> , entre dues reflexions	183
Els límits del pirandellisme, o entre Pirandello i Anouilh	192
Consideracions sobre el teatre de Luigi Pirandello	192
Sobre Jean Anouilh	195
<i>Primera representació</i> i el teatre francès d'entreguerres	197
<i>Gairebé un acte...</i> i <i>Primera representació</i> : una relació productiva	200
<i>Ball robot</i> : la culminació de l'obra dramàtica de Joan Oliver	206
<i>Escena d'alcova</i> : entre la narrativa i el teatre	209
<i>Escena d'alcova</i> com a base de <i>Ball robot</i>	209
La figura de Cugat: de la perspectiva individual a la col·lectiva	213
<i>Escena d'alcova</i> i <i>Ball robot</i> com a projeccions de l'autor	217
El triangle sentimental com a manifestació de la il·lusió i la impotència	223
Els personatges	224
Cugat o la consciència del fracàs	224
Mercè o la solitud	228
Oleguer o les delícies del món tal com és	229
Eulàlia o el desencís	231
Oriol o la desesperació oculta	232

Núria o la mala consciència	233
La presència de Txèkhov i Camus en l'escriptura de <i>Ball robat</i>	234
Consideracions generals.	236
Notes sobre el teatre de Txèkhov	237
Albert Camus: l'esbós d'un pensament	241
<i>Ball robat</i> : coincidències conceptuals	245
L'originalitat de Joan Oliver a <i>Ball robat</i>	249
Llengua i societat: <i>Pigmalió</i> (Adaptació lliure de l'obra de George Bernard Shaw)	250
Llenguatge, ficció i realitat: més enllà de <i>Primera repre-</i> <i>sentació</i>	254
<i>Pigmalió</i> : història d'un text i d'unes representacions	262
Per a un estudi de la llengua de <i>Pigmalió</i>	266
<i>Una dreuera</i> o la redempció pel dolor	270
L'experiència del melodrama	276
<i>De muy buena familia</i> i <i>Una dreuera</i> : una coincidència casual?	279
LES EXPRESSIONS D'UNA RENÚNCIA	287
Abans de callar	287
<i>Tercet en re</i> : un petit homenatge al teatre	287
<i>La barca d'Amílcar</i> i <i>Quasi un paradís</i> : un mateix plan-	
tejament dramàtic	290
Una instantània costumista al servei de Joan Capri: <i>El</i> <i>Mercat Comú</i>	291
Un text fet de ressons: <i>Conferència a la vall</i>	294
Un retorn a la ironia bíblica des de la postguerra euro-	
pea: <i>Noè al port d'Hamburg</i>	297
Una reflexió final sobre el teatre: <i>Vivalda i l'Àfrica tene-</i> <i>broso</i>	300
Paròdia i situació política en la dècada dels sei-	
xanta	302
Una comèdia burgesa estrafeta	306
En el camí del vodevil: <i>Marc, Antoni, Cleo i Patra</i>	310
Teatre i televisió: <i>Tobiada</i>	313
Un cert retorn a la crítica de preguerra.	314

Varietats i intenció crítica: <i>Bestiari i moralitats de Pere Quart</i>	316
SOBRE LES TRADUCCIONS DRAMÀTIQUES DE JOAN OLIVER	319
III. CONCLUSIONS	323
IV. APÈNDIX . . .	351
V. BIBLIOGRAFIA	377
ÍNDIX DE NOMS .	393

M O N O G R A F E S
D E T E A T R E

Títols publicats:

31. Vladímir Maiakovski, *Sobre teatre*
32. Ricard Salvat, *Escrits per al teatre*
33. Edward Gordon Craig, *L'art del teatre*
34. Xavier Fàbregas, *Teatre en viu*
(1977-1982)
35. Rafael Pérez González,
Guia per recórrer Rodolf Sirera

En preparació:

- Margarida Casacuberta,
Santiago Rusiñol i el teatre per dins
- Ricard Salvat, *L'ofici de mirar*
(*Escrits per al teatre 2*)

Gràcies a aquest estudi de Miquel M. Gibert disposem d'un treball complet, seriós i documentat sobre l'obra de Joan Oliver. L'autor d'aquest treball ha rescatat un cert nombre de textos inèdits d'Oliver i ha analitzat el conjunt de la seva producció teatral. La recerca exhaustiva de Gibert ens permet de tenir una visió molt més completa d'aquest gran escriptor. Gibert ens descobreix coses que ignoràvem; considera les obres d'Oliver en la seva distribució històrica i fa una valoració final de cada peça en particular i del conjunt en general. La lectura d'aquest llibre desfà esquemes anteriors elaborats els anys seixanta que sens dubte cal revisar. Amb aquest treball, Gibert ha fet un bon servei a l'obra de Joan Oliver.

Presentem en aquest volum *El teatre de Joan Oliver*, de Miquel M. Gibert, precedit d'un pròleg de Josep M. Benet i Jornet, el qual remarca que es tracta d'un «llibre, des d'ara, necessari».

ISBN 84-7794-580-2



9 788477 945802