

23

JUNY DE 1983

# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA





Una escena típica de vaudeville de finals de segle.



# ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS  
DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

23

JUNY DE 1983

Edicions 62

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.  
Propietat d'algunes edicions (inclòs el disseny de la coberta).  
Institut del Teatre, Barcelona.  
Realització: Edicions 62 s.a., Provença 278, Barcelona-8.

Impressió: Nova-Grafik, Recaredó 4, Barcelona-5.  
Dipòsit legal: B. 23.438-1983.  
ISSN: 84-297-0212-3819.



Quaderns de l'INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA.  
INSTITUT DEL TEATRE, carrer Nou de la Rambla 3 i 5 (Palau Güell).  
Barcelona-1.

Disseny: Enric Mir.

© Institut del Teatre, Barcelona.

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre, Barcelona.

Realització: Edicions 62 s/a., Provença 278, Barcelona-8.

Imprès a Nova-Gràfik, Recared 4, Barcelona-5.

Dipòsit legal: B. 23.438 - 1983.

ISSN: 84-297-0212-3819.



## CONTINGUT

El número 23 d'«Estudis Escènics» aplega els treballs en dos blocs diferents: J. Carner-Ribalta, comissari de teatre de la Generalitat Republicana, recorda al cap de cinquanta anys alguns punts de la seva gestió; des dels Estats Units d'Amèrica, on mena una activitat teatral relacionada amb la investigació dels nous mitjans de comunicació, l'autor rememora aquell temps com *Un nou teatre en somni*. Jordi Teixidor, a *Una frustració: la Proposició de Llei de Teatre*, recull i explica la documentació que suscità al Parlament de Catalunya el fracassat intent del PSUC de presentar a debat un projecte de llei de teatre. Aquests dos treballs constitueixen el bloc d'«Història», al qual segueix el bloc de «Crítica i anàlisi», amb els treballs següents: *Escenificar Labiche, elogi de l'apart*, de Jaume Melendres; dramaturg, crític i director, Melendres ordena les seves impressions del teatre de Labiche i el situa dins el seu moment històric, però també el defineix des del punt de vista de la dramaturgia. De Jaume Vidal Alcover publiquem, amb el títol *Josep M. de Sagarra, traductor*, el text que llegí en la inauguració del curs de l'Institut del Teatre 1981-1982, on s'aborden per primera vegada alguns temes fonamentals per a comprendre l'obra sagarriana. Robert Marty, de la Universitat de Perpinyà, forma part d'un grup de semiòlegs d'aquella universitat que han estudiat l'aplicació de la semiologia al teatre; en el present treball, *Fenomenologia i semiòtica del teatre*, hom parteix de les propostes de Pierce, desenvolupades de manera rigorosa i original. Xavier Fàbregas, historiador i crític, amb *Futur de l'espectador davant l'espectacle*, desenvolupa el tema de la «intervenció» de l'espectador davant les noves formes de comunicació.



J. CARNER-RIBALTA

## UN NOU TEATRE EN SOMNI

Durant els fets de juliol de 1936, com a secretari del conseller Ventura Gassol, vaig participar en les peremptòries i importantíssimes tasques de salvament (tesor artístic, edificis públics, valors humans) que requeria sobre la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Fou un servei apassionant, a vegades heroic. Passats els primers quinze dies, un cop contingut l'immediat perill de destrucció, aquest treball esgotador em començà a pesar, però no per feixac, precisament: vaig sentir que, sota els aires revolucionaris que corrien, em trobava fora del corrent creador i innovador. Aquella noble tasca no era realment un treball «constructiu», sinó merament (és trist dir-ho) una obra de reconstrucció de restes aprofitables d'entre les ruïnes de la catàstrofe. En un lloc de creació i d'obra nova, jo podia ser molt útil. El conseller va coincidir amb mi i amb la idea que allò que necessitava ésser totalment renovat (revolucionat) era el teatre... i el cinema. Quin somni, un nou teatre, un nou cinema!

Vaig ésser nomenat comissari d'Espectacles de la Generalitat de Catalunya. La Comissaria fou instal·lada als baixos del Gran Teatre del Liceu, el qual, com tots els altres teatres i cinemes, hauria de dependre de la meua jurisdicció pel que feia al seu funcionament. Els espectacles públics romaniem tancats des del primer dia de l'alçament. Era d'incumbència de la Generalitat restablir la vida ciutadana; i calia que aquells funcionessin «per mantenir la moral del poble». L'obertura dels espectacles, però, presentà grans problemes. La Comissaria es trobà ja des del primer moment enfrontada amb el sindicat CNT(FAI), amb els empresaris enemics. Entre el sindicat i els empresaris es plantejava, com a assumpte immediat, la qüestió econòmica (l'exploatació comercial i, fins i tot, la propietat de les sales), amb problemes laborals i jurídics. La Comissaria es concentrà entretant en l'obtenció de films per a la continuïtat de funcionament de les sales. Vaig interdir personalment prop de les distribuïdores nord-americanes que, de primer, es negaven a subministrar programacions als «nous» empresaris. Si la guerra s'allargava, aquest subministrament duraria només mentre duressin els films emmagatzemats a les voltes



El record és com un caliu colgat en el qual, a vegades, una brasa roent reté la vitalitat, si no d'uns fets reals, d'un somni. Permeteu-me per uns moments que remogui les cendres d'un passat de possible interès per a les nostres joves generacions afectes al teatre.

Durant els fets de juliol de 1936, com a secretari del conseller Ventura Gassol, vaig participar en les peremptòries i importantíssimes tasques de salvament (tresor artístic, edificis públics, valors humans) que requeien sobre la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Fou un servei apassionant, a vegades heroic. Passats els primers quinze dies, un cop contingut l'immediat perill de destrucció, aquest treball esgotador em començà a pesar, però no per feixuc, precisament: vaig sentir que, sota els aires revolucionaris que corrien, em trobava fora del corrent creador i innovador. Aquella noble tasca no era realment un treball «constructiu», sinó merament (és trist dir-ho) una obra de recobrament de residus aprofitables d'entre les ruïnes de la catàstrofe. En un lloc de creació i d'obra nova, jo podia ser molt útil. El conseller va coincidir amb mi i amb la idea que allò que necessitava ésser totalment renovat (revolucionat) era el teatre... i el cinema. Quin somni, un nou teatre, un nou cinema!

Vaig ésser nomenat comissari d'Espectacles de la Generalitat de Catalunya. La Comissaria fou instal·lada als baixos del Gran Teatre del Liceu, el qual, com tots els altres teatres i cinemes, hauria de dependre de la meua jurisdicció pel que feia al seu funcionament. Els espectacles públics romanien tancats des del primer dia de l'alçament. Era d'incumbència de la Generalitat restablir la vida ciutadana, i calia que aquells funcionessin «per mantenir la moral del poble». L'obertura dels espectacles, però, presentà grans problemes. La Comissaria es trobà ja des del primer moment enfrontada amb el sindicat CNT(FAI), amb els empresaris entremig. Entre el sindicat i els empresaris es plantejava, com a assumpte immediat, la qüestió econòmica (l'explo-tació comercial i, fins i tot, la propietat de les sales), amb problemes laborals i jurídics. La Comissaria es concentrà entretant en l'obtenció de films per a la continuïtat de funcionament de les sales. Vaig intercedir personalment prop de les distribuïdores nord-americanes que, de primer, es negaven a subministrar programacions als «nous» empresaris. Si la guerra s'allargava, aquest subministrament duraria només mentre duressin els films emmagatzemats a les voltes



dels distribuïdors ianquis. Per aquest termini posterior vaig abordar la possibilitat d'importar films soviètics, amb la prevenció d'excloure'n aquells que continguessin propaganda.

Pel novembre del 36 vaig emprendre un viatge a la URSS, on la SOYUZKINO (Agència Comercial per a l'Estranger) posà a la meva disposició la seva vasta cinemateca, un operador i una sala de projeccions, i vaig triar i visionar una gran quantitat de films (uns cent cinquanta) per a exhibició a Catalunya. Arribàrem a un acord per mitjà del qual l'Agència ens havia de fornir els films (documentals, educatius, científics i de tema dramàtic de llarg-metratge) a base d'un *royalty*, mentre que la Comissaria havia d'instalar un agent de duanes a Portbou per a l'entrada dels *lavenders* o contratipus dels negatius. Un tracte purament comercial sense cap implicació política.

La solució per al renovament del teatre català no podia ésser tan expeditiva. La primera cosa que vaig fer, en arribar el primer dia a la Comissaria, va ser llegir-me la cartellera d'espectacles dels diaris. Em caigué l'ànima als peus. Hauria pogut ésser la mateixa cartellera de vint o trenta anys enrera: les mateixes sarsueles, els mateixos sainets, els mateixos drames... i la mateixa mancança de nous autors catalans.

En el pla que la Comissaria havia de portar a efecte figurava com a primer pas (puix que no podíem improvisar noves obres), la importació d'algun realitzador de nom internacional que vingués, si més no, a modernitzar la forma externa, l'escenificació, de les nostres velles obres. El primer de la llista fou Erwin Piscator, del teatre avantguardista de Berlín. Simultàniament, com a segona fase del nostre pla, jo havia de donar un doble objectiu al meu viatge a la URSS, amb un estudi de les realitzacions teatrals d'allí i, de passada, d'altres llocs d'Europa, establint-hi momentàniament un primer contacte. Una tercera fase del pla era un intercanvi d'espectacles catalans (folklòrics, musicals, dramàtics) amb d'altres de similars a l'estranger, a benefici mutu.

A l'arribada d'Erwin Piscator a Catalunya, el gran realitzador de seguida s'adonà que es podia arribar a fer molt, fins amb el material ja existent. Familiaritzat amb el nostre tradicional repertori, espontàniament Piscator trià *Terra baixa* de Guimerà, com un dels drames que millor es prestaria per al seu tipus naturalista d'escenificació. En portar-



lo a Montserrat, s'entusiasmà també en la realització d'un muntatge monumental del *Parsifal* en el mateix paisatge històric, amb grans masses corals i efectes de llum fantàstics.

Piscator parlà d'aquestes projectades realitzacions, conjuntament amb les seves teories escenogràfiques, en una conferència donada al Teatre Barcelona, un d'aquells diumenges de tardor, en plena guerra. La ressenya d'aquesta important conferència deu trobar-se a les planes de la premsa d'aleshores, si és que les vicissituds imperants ho permeteren.

Piscator s'interessà i s'oferí a cooperar també en el pla d'espectacles que la Comissaria projectava. Entre aquests planejàvem la presentació a París, no solament de *Terra baixa*, sinó d'un festival folklòric (esbart català de dansaires, cobla de sardanes, banda simfònica municipal, etc.) amb motiu de l'Exposició Internacional de maig de 1937.

De pas cap a la URSS, una breu estada a Praga, Txecoslovàquia, em permeté visitar i posar-me en contacte amb el Teatre D-37 i amb les teories del seu director E. F. Burian, un dels més inspirats seguidors de les teories de Piscator, principalment en el camp del teatre polític.

A Moscou, la immersió en el món de l'espectacle fou intensa durant els dos mesos i mig d'estada: les hores del dia, dedicades al cinema; els vespres, al teatre. La primera visita havia d'ésser, naturalment, al Bolshoi o Gran Teatre de l'Òpera i, posteriorment, al Museu Teatral annex, on figuren els muntatges de Teatre d'Art i principalment de l'obra de Stanislavski. Seguiren a continuació els teatres de nom conegut, tals com el Meyerhold, el Vagtangov, el Kamerny, el Maly i molts més. La visita s'estengué a les diverses escoles dramàtiques adjuntes a alguns dels teatres i particularment a l'Institut Lunatxarski (ex-Stanislavski) o sigui l'Escola Nacional de Teatre. No vaig oblidar altres petits teatres d'art o d'afeccionats, els participants als quals, a Moscou només, s'eleven a més de quatre mil (el teatre entusiasma els moscovites tant com el futbol als barcelonins).

Entre les representacions memorables que vaig presenciar figuraven el *Tsar Fedor*, d'Alexis Tolstoi, al Bolshoi, amb Jamelov com a primer actor, que interpretà mestrivolentment i amb gran dignitat aquest tsar ple de febleses i puerilitats, gairebé idiota. La presentació fou sòbria i històricament correcta.

Al Teatre Vagtangov donaven *Els aristòcrates*, de Pogodin, obra que a les taules resultava més interessant que



la mateixa versió cinematogràfica. Hi contribuïa, segurament, la utilització de certs avantatges oferts per la tècnica cinematogràfica. Zjaba, el regidor, n'aprofità el ritme viu, l'equivalent teatral dels *close-ups*, la música de fons i la il·luminació horitzontal. No li féu por el nombre de quadres, marcats a base de *black-outs*, cortines i jocs alterns de reflectors en diverses direccions.

Al Teatre Realista vam assistir (amb la meva intèrpret) a la presentació d'un *Otello*, de Shakespeare, amb un muntatge realista però gens ortodox. Un realisme abstracte, hom diria. El director d'aquest teatre, Ojlobkov, m'invità uns dies després a una altra presentació dramàtica, també de «realisme abstracte», en la qual l'acció transcorria sobre plataformes a diferents nivells, amb variats efectes escènics.

Al Meyerhold (aquells dies en un vell teatre provisional) representaven l'obra clàssica russa *Mal a l'esperit*, amb l'acció situada vers el 1820. L'obra pecava de massa diàleg, però en la realització jugaven totes les innovacions del teatre soviètic.

El Teatre Kamerny, sota la direcció d'Alexandre Tairov, em va semblar el més avançat en concepció teatral. El local ja és (o era; parlo de l'any 1937) un dels més moderns, tant exteriorment com a l'interior. La boca de l'escenari era en forma de ferradura com en els teatres convencionals, però a la inversa; és a dir, que la platea es ficava endins, fins als peus dels actors. El títol de l'obra en escena era *Tragèdia optimista*, d'Usevolov Vichneviski. Era una lluita entre mariners anarquistes i comunistes, a bord d'un vaixell de guerra rus, en els moments de la creació de l'exèrcit regular. L'actuació fou magnífica, amb aquella vigoria típica de l'art teatral soviètic; el muntatge s'estructurava a base de plans inclinats i, al fons, projeccions cinematogràfiques simulaven el fum de les canonades, els núvols, i el brogit de la lluita.

El Teatre Central dels Infants (central dels quatre existents a Moscou, en connexió amb el qual hi ha el centre d'educació artística infantil, i el Teatre de Marionetes a la Casa de la Cultura) donava l'obra *Cerioja Stretzov*, de Lubinov. El títol és el nom d'un nen, i l'acció transcorre en una escola elemental; els actors, excepte el protagonista, són adults. L'escenificació i la tècnica teatral eren plenament d'avantguarda.

La major intensitat del meu estudi recaigué en l'aspecte tècnic, tant del teatre com del cinema. Invitat pels directors



Pudovkin i Eisenstein (aquest darrer ja l'havia conegut a Hollywood), vaig visitar els estudis Mosfilm. Eisenstein acabava de rodar *Els prats verges* i Pudovkin filmava *El més feliç de tots*, que tothom a l'estudi deia que era el mateix Pudovkin. Amb aquests dos realitzadors sostinguérem després algunes conversacions.

En una festa (en honor meu) al Ministeri de Cultura (VOKS) ens tornàrem a trobar, juntament amb altres regidors de teatre com Ojlobkov i *madame* Vanceva, directora del Teatre Vagtangov. Hi assistiren, a més, diversos intel·lectuals, escriptors i poetes, i el pianista Guillels donà un concert de música clàssica. La festa culminà amb una exhibició de danses del cos de Ballet de Georgia, que el ministre Arroset féu venir expressament de l'Òpera (Bolshoi).

La visita més perllongada i entretinguda fou, per la seva importància, a l'Institut Lunatxarski. La directora Furmanova, autora de l'obra *Txapaiev* (ben coneguda en versió cinematogràfica), m'oferí generosa hospitalitat. En dependències, aules, sales d'assaig i teatrets experimentals, l'Institut era enorme. En aquells dies hi assistien uns set-cents alumnes, dels quals quatre-cents procedien de diferents llunyanes nacionalitats o grups ètnics de la Unió. El principal objectiu de l'Institut era la «re-creació i re-instauració» d'un teatre nacional, a base d'elements ja existents en els teatres populars folklòrics, alguns dels quals eren a punt de perdre's en la intranscendència rural. Professors de l'Institut viatjaven per tot el territori i escollien grups i individus de cada grup ètnic per portar-los a Moscou a ensinistrar-los tècnicament. D'aquesta teoria portada a la pràctica originaren el ballet rus i l'òpera russa, de fama mundial.

Els cursos a l'Institut duraven quatre anys, al final dels quals aquests grups tornaven a llurs respectives terres com a companyies ja formades, sempre a disposició per a quan fossin cridades a actuar en temporades o festivals. El programa Lunatxarski d'ensenyament comprenia, com és natural, declamació, dicció, gest, solfeig, cant, dansa, etc., així com educació física i cultural i sovint, tractant-se de joves de ruralia, alfabetització i bàsiques lliçons d'escola primària. Aquests alumnes de les nacionalitats llunyanes arribaven a l'Institut, molts d'ells analfabets, i en sortien amb una bona formació individual i teatral, aptes per a interpretar qualsevol dansa o actuació escènica rústica o sofisticada.



Ens delectàrem amb diverses interpretacions coreogràfiques de grups ètnics tals com els Kabardintzis, els Kasajstans, els Kirghisis, els Tadgikhs, alguns caucàsics i d'altres netament orientals. Molts d'aquests elements eren evidentment dansaires nats, dotats d'una gràcia natural en la gesticulació, a causa de llur origen folklòric. L'Institut utilitzava aquest deliciós primitivisme per a produir un màgic contrast infiltrant-los l'orientació del drama clàssic a la manera de Stanislavski-Dantxenco. Si els preparaven com a rapsodes per recitar Puixkin o Barbusse, també els familiaritzaven amb el jazz i altres danses contemporànies.

De particular interès per a mi foren les classes per a regidors o directors d'escena. Els alumnes eren joves de divuit a trenta-cinc anys. D'entrada se'ls requeria experiència en els teatres d'aficionats o de grup. El curs durava cinc anys. Hi havia un curs abreujat de tres anys, per a directors i *managers* de teatre.

En observar la disciplina i la fervorosa dedicació d'aquests estudiosos, vaig pensar en directors teatrals de casa nostra, que només tenien la preparació d'haver-se arrossegat pels escenaris, ésser un còmic ja una mica tronat o haver fet crítica teatral. Aquí, els futurs regidors passaven per la mateixa disciplina exigida als actors, vivint la pròpia experiència en tot allò que més tard haurien d'exigir a llurs subordinats. A les nostres latituds (penso en aquell temps) no crec que a ningú se li ocorregués entrenar els directors d'escena a dansar balls clàssics i moderns i a exercitar-los, físicament, en coreografia i mímica, per a tots els gestos imaginaris.

A la secció de projectes i maquetes, alumnes i directors discutien el muntatge i la funcionalitat escènica per a les obres que tenien en projecte. En assignar la construcció d'aquestes maquetes als alumnes s'esperava obtenir visions individuals distintes, per a seleccionar finalment la més adient a l'obra.

D'importància capital per a l'Institut era la secció coreogràfica, d'on sortien les primeres figures del tradicional ballet rus, de fama mundial. En les aules d'aquesta secció es produïa el miracle de convertir el ball folklòric primitiu en la més sofisticada estilització d'avantguarda, fent que mantingués en sorprenent contrast la bellesa d'ambdós elements.

Fou ací a l'Institut Lunatxarski on, al costat de la directora Furmanova, vaig parlar amb Sarnovski, degà de la fa-

cultat de regidors, i amb el director alemany Bernard Reich (amic d'Erwin Piscator), als quals interessà vivament la idea suggerida per mi sobre la possibilitat que alguns regidors de l'Institut viatgessin a Catalunya, invitats per la Generalitat, per tal de dissertar i cooperar en la nostra Escola de Cinema (Comitè de Cinema de la Generalitat) al recentment habilitat Palau de Romania (edifici conservat de l'Exposició Internacional del 1929 a Montjuïc), i a la veterana Institució del Teatre, així com per extensió a les mateixes taules dels nostres teatres.

Retornat a Catalunya, vaig donar una conferència tot detallant i posant com a exemple aquestes experiències. La nostra pairal Institució del Teatre em serví una vegada més de tribuna per a exposar el meu somni. Ai, però!, la guerra i tots els afanys de renovació (política, social, cultural i cívica) naufragaven. Uns mesos més tard, vaig veure'm obligat a emprendre el camí de l'exili, amb el bagatge de les meves frustracions.

J. CARNER-RIBALTA  
*Califòrnia, desembre de 1982*

## RESUME

En 1936 cet auteur est nommé commissaire de Spectacles de la Generalitat et, tout en s'acquittant de ses obligations, il prend conscience des déficiences que subit le monde du spectacle, tant de ce qui concerne le théâtre que ce qui concerne le cinéma. Il participe à toute une série d'initiatives, parmi lesquelles on y trouve la visite de Piscator de la Catalogne et les projets ébauchés par ce directeur qui voulait monter *Ferret solista*, d'Angel Guimerà et *Paralal* à la montagne de Montserrat. Au mois de novembre 1936 il part en voyage pour la Russie afin d'essayer de procurer la projection de films soviétiques en Catalogne et d'étudier la possibilité d'échanger des spectacles. Il visite l'Institut Lunatsarski (avant Stanislavski), les Théâtres Bolshoi, Vakhtanov, le Théâtre Réaliste, le Meyerhold, etc. Il connaît le programme d'études de l'Institut Lunatsarski et l'intérêt que cette institution prend aux traditions des ethnies non-Russes de la Russie. La défaite de la République tronque ses projets à peine commencés et l'oblige à s'exiler.



## RESUMEN

En 1936 el autor fue nombrado comisario de Espectáculos de la Generalitat y, cumpliendo con las funciones de este cargo, adquirió conciencia de las deficiencias que sufría el mundo del espectáculo, tanto en lo referente al teatro como en lo referente al cine. Tomó parte en una serie de iniciativas entre las cuales figuran: la venida de Piscator a Catalunya y los proyectos esbozados por este director de montar *Terra baixa* de Àngel Guimerà y *Parsifal* en la montaña de Montserrat. En noviembre de 1936 hizo un viaje a la URSS para gestionar la exhibición de películas soviéticas en Cataluña y estudiar las posibilidades de intercambio de espectáculos. Visitó el Instituto Lunatxarski (antes Stanislavski), los Teatros Bolshoi, Vakhtanov, el Teatro Realista, el Meierhold, etc. Conoció el programa de estudios del Instituto Lunatxarski y la atención que este centro dedica a las tradiciones de las etnias no rusas de la URSS. La derrota de la República truncó los proyectos apenas empezados y le obligó a exiliarse.

## RÉSUMÉ

En 1936 cet auteur est nommé commissaire de Spectacles de la Generalitat et, tout en s'acquittant de ses obligations, il prend conscience des déficiences que subit le monde du spectacle, tant en ce qui concerne le théâtre que en ce qui concerne le cinéma. Il participe à toute une série d'initiatives, parmi lesquelles on y trouve la visite de Piscator de la Catalogne et les projets ébauchés par ce directeur qui voulait monter *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà et *Parsifal* à la montagne de Montserrat. Au mois de novembre 1936 il part en voyage pour la Russie afin d'essayer de procurer la projection de films soviétiques en Catalogne et d'étudier la possibilité d'échanger des spectacles. Il visite l'Institut Lunatxarski (avant Stanislavski), les Théâtres Bolshoi, Vakhtanov, le Théâtre Réaliste, le Meierhold, etc. Il connaît le programme d'études de l'Institut Lunatxarski et l'intérêt que cette institution prend aux traditions des ethnies non-Russes de la Russie. La défaite de la République tronque ses projets à peine commencés et l'oblige à s'exiler.



## SUMMARY

In 1936 this author was appointed Commissar of Entertainments of the Generalitat, and while he was carrying out his task, he became aware of the deficiencies which suffered the show business, as regards both drama and cinema. He took part in a series of initiatives among which we find Piscator's visit to Catalonia and the outlined projects of this director to perform *Terra baixa* by Angel Guimerà and *Parsifal* in Montserrat's mountain. In november 1936 he travelled to Russia in order to try to arrange the exhibition of Russian films in Catalonia, and also to study the possibility of interchanging entertainments. He payed a visit to the Lunatxarski Institute (before Stanislavski Institute), the Bolshoi Theatre, the Vakhtanov Theatre, the Realistic Theatre, the Meierhold, and so on. He got to know about the Lunatxarski Institute's syllabus and the attention payed by this institution to the non-Russian ethnicals tradition of Russia. The Republic's defeat ruined his projects, which had just been started, and forced him to the exile.



# UNA FRUSTRACIÓ: LA PROPOSICIÓ DE LLEI DE TEATRE

A cura de Jordi Teixidor

La necessitat legal per el desenvolupament de les activitats escèniques ha estat repetidament manifestada pels interessats: ja al Congrés de Cultura Catalana (1977), oportunitat de fer sentir la veu en els diferents àmbits de la cultura, els professionals del teatre s'expressaven en aquest sentit. A fi de recollir aquella crida, Hermann Bonnin, llavors director de l'Institut del Teatre, encarregà a Joan Maria Gual, director d'escena i advocat, l'estudi i la recopilació de les legislacions existents a diversos països dins el terreny del teatre. A partir d'aquest treball l'Institut elaborà i publicà la seva proposta de llei. També el Partit Socialista Unificat de Catalunya, a través de la gent de teatre que hi milita, elaborava el seu propi projecte i el presentava públicament als locals de l'Institut.

Un cop iniciada a l'Estat espanyol l'etapa constitucional i aprovat l'Estatut de Catalunya, aquells projectes havien d'adequar-se a la legislació general existent i, després de les esmenes que calguessin, convertir-se en l'instrument d'una vida teatral capaç de discórrer no enmig de l'arbitrarietat i l'oportunisme, sinó per uns viaris aptes per permetre'n la planificació.

El grup parlamentari del Partit Socialista Unificat de Catalunya va presentar el 26 de març de 1982 la seva Proposició de Llei de Teatre, la qual, en el debat parlamentari del 13 de maig, fou rebutjada en bloc per cinquanta-quatre vots a favor (PSUC i PSC-PSOE) i cinquanta-dos en contra (CIU, ERC i CC-UCD). La proposició de llei de teatre, evidentment perfectible, no va tenir, doncs, l'oportunitat d'ésser discutida i, en allò que calgués, millorada. El Parlament de Catalunya, i en conseqüència el Consell Executiu, van estimar en aquella data que la vida teatral havia de desenvolupar-se amb la mateixa precarietat legal amb què ho ha hagut de fer fins a l'actualitat.

«Estudis Escènics» ha cregut que el tema era prou important per a dedicar-li les presents pàgines. D'una banda l'interès documental i històric de l'afar resulta tan obvi que no cal subratllar-lo; d'altra banda la professió teatral no ha tingut un èxits suficient, a través de la promesa no especialitzada, a un material que afecta de manera decisiva la seva

La institucionalització de la vida teatral catalana ha estat una llarga aspiració dels professionals de casa nostra. Durant decenniis la gent de teatre ha hagut de moure's entre disposicions arcaiques, entre buits incomprensibles i, el que és més greu, entre reglaments contradictoris. La necessitat de bastir un marc legal per al desenvolupament de les activitats escèniques ha estat repetidament manifestada pels interessats: ja al Congrés de Cultura Catalana (1977), oportunitat de fer sentir la veu en els distints àmbits de la cultura, els professionals del teatre s'expressaven en aquest sentit. A fi de recollir aquella crida, Hermann Bonnin, llavors director de l'Institut del Teatre, encarregà a Joan Maria Gual, director d'escena i advocat, l'estudi i la recopilació de les legislacions existents a diversos països dins el terreny del teatre. A partir d'aquest treball l'Institut elaborà i publicà la seva proposta de llei. També el Partit Socialista Unificat de Catalunya, a través de la gent de teatre que hi milita, elaborava el seu propi projecte i el presentava públicament als locals de l'Institut.

Un cop iniciada a l'Estat espanyol l'etapa constitucional i aprovat l'Estatut de Catalunya, aquells projectes havien d'adequar-se a la legislació general existent i, després de les esmenes que calguessin, convertir-se en l'instrument d'una vida teatral capaç de discórrer no enmig de l'arbitrarietat i l'oportunisme, sinó per uns vials aptes per permetre'n la planificació.

El grup parlamentari del Partit Socialista Unificat de Catalunya va presentar el 26 de març de 1982 la seva Proposició de Llei de Teatre, la qual, en el debat parlamentari del 13 de maig, fou rebutjada en bloc per cinquanta-quatre vots a favor (PSUC i PSC-PSOE) i seixanta-dos en contra (CiU, ERC i CC-UCD). La proposició de llei de teatre, evidentment perfectible, no va tenir, doncs, l'ocasió d'ésser discutida i, en allò que calgués, millorada. El Parlament de Catalunya, i en conseqüència el Consell Executiu, van estimar en aquella data que la vida teatral havia de desenvolupar-se amb la mateixa precarietat legal amb què ho ha hagut de fer fins a l'actualitat.

«Estudis Escènics» ha cregut que el tema era prou important per a dedicar-li les presents pàgines. D'una banda l'interès documental i històric de l'afer resulta tan obvi que no cal subratllar-lo; d'altra banda la professió teatral no ha tingut un accés suficient, a través de la premsa no especialitzada, a un material que afecta de manera decisiva la seva



situació i que, pensem, hauria hagut d'ésser debatut amb la màxima obertura. Si la llei de teatre és necessària, i si així ho creuen majoritàriament els professionals, el present rebuig no ha d'ésser sinó un episodi en la cursa més o menys llarga i dificultosa de la seva consecució.

En el present *dossier* publiquem íntegrament la Proposició de Llei de Teatre, el debat parlamentari del 13 de maig, en transcripció abreujada, i un article de Jordi Teixidor, dramaturg prou conegut, militant del Partit Socialista Unificat de Catalunya, i una de les persones que intervingueren directament en la redacció de la Proposició de Llei.

## 1. A LA MESA DEL PARLAMENT

En nom del grup parlamentari del Partit Socialista Unificat de Catalunya, fent ús d'allò que disposen els articles 104 i següents del Reglament de la Cambra, presento per a la seva tramitació la Proposició de Llei de Teatre.

Palau del Parlament

*Barcelona, 26 de març de 1982*

RAFAEL RIBÓ

*Portaveu del g.p. del PSUC*

### PROPOSICIÓ DE LLEI DE TEATRE

#### PREÀMBUL

El teatre constitueix per a la humanitat i per a cada poble un patrimoni fonamental. A Catalunya, el teatre ha sofert les conseqüències de la situació política dels darrers anys, especialment pel que fa a les seves estructures tradicionals. Cal destacar, en aquest aspecte, la desaparició de nombrosos locals, la desaparició pràcticament total de les empreses privades de companyia, la de nombrosos grups de teatre d'aficionats que existien arreu del país, i la dependència centralista de les poques sales comercials amb programació permanent que sobreviuen.

Paral·lelament al procés que ha desembocat en aquesta situació, s'ha desenvolupat al nostre país un moviment de

teatre dit «independent», el qual no solament ha contribuït a la represa i a la continuïtat del teatre català, sinó que ha introduït una concepció nova del teatre, de la seva funció i de la seva forma de producció. Aquests nous plantejaments han influït decisivament en el teatre actual a Catalunya. Ara bé, el teatre català troba greus dificultats d'ordre estructural per al seu desenvolupament, per acomplir la seva funció i per estar a l'abast de tota la població.

La Generalitat, que assumeix la importància del teatre per a la cultura del poble de Catalunya, ha d'emprendre una política teatral que reculli aquests nous plantejaments i que s'orienti a instituir, com a serveis públics de cultura, unes estructures de producció, de difusió i de formació teatrals, democràtiques i descentralitzades, que facilitin a tota la població l'accés al teatre.

En conseqüència, el Parlament de Catalunya aprova la següent

## LLEI DE TEATRE

### TÍTOL PRIMER: *Normes generals*

#### *Article 1*

1. La Generalitat de Catalunya considera que el teatre és un component essencial d'una cultura nacional i popular i, per tant, s'esforçarà a posar el teatre a l'abast de tota la població.

2. La Generalitat empararà i fomentarà la pràctica teatral mitjançant la institució d'uns organismes de política teatral descentralitzats i coordinats, i d'uns serveis públics de producció, difusió, promoció i formació teatral. La Generalitat empararà i fomentarà igualment el teatre infantil, el teatre universitari, el teatre d'aficionats, i promourà la formació teatral a tots els graus de l'ensenyament.

3. La Generalitat vetllarà perquè sigui respectada en tot moment la plena llibertat d'expressió. Cap representació teatral no podrà ser suspesa o prohibida si no és per ordre judicial.

4. En consideració a la funció sòcio-cultural del teatre, ni la Generalitat ni els ajuntaments no podran establir cap mena d'impost o arbitri que gravi la pràctica teatral, la seva difusió o la seva promoció.



## Article 2

1. El Consell Executiu establirà les normes necessàries per tal d'assegurar la seguretat i la higiene dels locals i espais que hagin d'acollir representacions teatrals. Tindrà en compte, en aquest aspecte, les necessitats que genera l'evolució constant de l'art escènic.

2. El Consell Executiu vetllarà per la recuperació, la conservació i la modernització dels locals teatrals, així com pel seu ús per a la pràctica teatral, tot afavorint la seva municipalització.

## TÍTOL SEGON: *Els organismes de política teatral*

### Article 3

Per tal de fer efectiva la necessària descentralització de la vida teatral del país, es crearan, pel Consell Executiu, agrupant el territori en diverses comarques, uns Consells Intercomarcals de teatre, els quals assumiran la responsabilitat d'establir i executar la política teatral de la seva demarcació.

### Article 4

1. Cada Consell Intercomarcal estarà format per:

a) Una representació política de la demarcació (ha de correspondre a l'organització administrativa).

b) Una representació dels actors, autors, directors, escenògrafs, tècnics, etc., de la demarcació.

c) Una representació de les organitzacions que han de constituir la base del públic (associacions de veïns, centrals sindicals, associacions d'espectadors, etc.).

2. El Consell Executiu establirà les normes per a la constitució d'aquests Consells.

### Article 5

En tot allò que es refereix a la producció, la difusió, la promoció i la formació professional, seran competències exclusives de cada Consell:

- a) Establir i executar la política teatral de la demarcació.
- b) Gestionar i distribuir el pressupost assignat pel Servei de Teatre de la Generalitat.
- c) Coordinar l'activitat teatral dels municipis de la demarcació.
- d) Els intercanvis amb les altres demarcacions.

### Article 6

El Consell General de Teatre estarà format per un representant del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, que en serà el president, el director de l'Institut del Teatre, que en serà el secretari, i una representació de cada Consell Intercomarcal.

### Article 7

Les funcions del Consell General de Teatre seran les següents:

- a) Assessorament al Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- b) Coordinació dels Consells Intercomarcals.
- c) Proposició d'iniciatives d'abast nacional al Departament de Cultura.
- d) Assessorament al Departament de Cultura en la gestió del pressupost assignat al teatre per la Generalitat en funció de les necessitats de les distintes demarcacions i de l'Institut del Teatre.



## Article 8

El Departament de Cultura assumirà:

- a) La inspecció i la supervisió de la gestió dels Consells Intercomarcals.
- b) L'organització d'iniciatives d'abast nacional, d'acord amb el Consell General de Teatre.
- c) La introducció de la formació teatral a tots els nivells de l'ensenyament, en col·laboració amb els organismes competents i l'Institut del Teatre.

**TÍTOL TERCER: *Els òrgans de producció, difusió i formació teatral***

## Article 9

1. Cada Consell Intercomarcal finançarà, almenys, una companyia estable i professional, capaç de desplaçar-se dins la seva demarcació, i amb possibilitats de projecció, almenys, arreu de Catalunya.

2. Cada Consell Intercomarcal organitzarà un servei d'intercanvis entre els distints municipis de la seva demarcació i amb les altres demarcacions. Aquest servei estarà a disposició de tots els col·lectius de la demarcació.

3. Cada Consell Intercomarcal organitzarà els serveis necessaris per tal de col·laborar amb els ajuntaments i les entitats teatrals de la seva demarcació, i establirà convenis per a l'aportació conjunta de recursos materials i econòmics a les iniciatives teatrals.

4. Cada Consell Intercomarcal organitzarà una secció de formació professional, amb la col·laboració de l'Institut del Teatre i la participació dels professionals. Vetllarà també per la formació en escoles i tallers dependents directament o indirectament dels ajuntaments.

## Article 10

1. Els distints serveis administratius, organitzatius, de producció i de formació professional constituïran el Centre Dramàtic de cada demarcació, i seran gestionats pel Consell Intercomarcal.

2. Els Centres Dramàtics s'establiran en un municipi concret mitjançant un conveni entre el Consell Intercomarcal i l'Ajuntament afectat. Aquest conveni establirà fonamentalment la participació de l'Ajuntament en la constitució de la infraestructura del Centre Dramàtic: local de representacions, magatzems, tallers, sales d'assaig, biblioteca, oficines, etc.

### Article 11

Els organismes municipals de política teatral tendiran a constituir uns serveis municipals de teatre integrats per:

- a) Locals municipals.
- b) Companyies i grups professionals o tendents a la professionalització.
- c) Serveis d'ofertes d'espectacles i circuits descentralitzats a barris.
- d) Grups i locals de barri.

### Article 12

1. Els organismes de política teatral de la Generalitat i dels Ajuntaments nominaran els grups i companyies intercomarcals, comarcals o municipals mitjançant una convocatòria pública, i establiran les condicions d'aquesta nominació. En qualsevol cas, es reservaran la facultat d'inspecció i de rescissió de contracte per causa justificada.

2. Els organismes de política teatral de la Generalitat i dels Ajuntaments podran establir convenis amb d'altres entitats (fundacions, caixes d'estalvi, etc.) per tal de potenciar el desenvolupament de la política teatral establerta.

### Article 13

1. L'Institut del Teatre dependrà directament del Departament de Cultura. El seu director serà designat pel conseller de Cultura i Mitjans de Comunicació, a proposta del Consell Assessor \* de Teatre.

\* Es tracta d'un error de transcripció: ha de dir «Consell General de Teatre».



2. A més de les activitats que duu a terme actualment, és a dir, escola, biblioteca i Museu, l'Institut del Teatre exercirà les funcions d'un organisme tècnic de la Generalitat en matèria teatral, i les altres que li confia aquesta Llei.

#### TÍTOL QUART: *Recuperació i conservació de locals teatrals*

##### *Article 14*

El Departament de Cultura establirà un registre de locals teatrals amb indicació del municipi, del seu aforament, condicions de conservació i dades del propietari.

##### *Article 15*

Els Consells Intercomarcals podran establir convenis amb els Ajuntaments per a l'adquisició, la construcció i l'arrendament de locals teatrals, així com per a la modernització i la dotació tècnica dels locals de propietat municipal.

#### DISPOSICIÓ TRANSITÒRIA

Per tal d'endegar una política teatral a Catalunya, i mentre no quedin constituïts els Consells Intercomarcals, es crea el Consell Provisional de Teatre, el qual assumirà provisionalment les funcions atribuïdes al Consell General i als Consells Intercomarcals. Estarà integrat per un representant del Departament de Cultura, que en serà el president, el director de l'Institut del Teatre, que en serà el secretari, i cinc vocals designats pel Consell Executiu de la Generalitat.

#### DISPOSICIÓ FINAL

Aquesta Llei entrarà en vigor l'1 de gener de 1983.

## 2. EL DEBAT PARLAMENTARI \*

(Transcripció abreujada)

### PRESA EN CONSIDERACIÓ DE LA PROPOSICIÓ DE LLEI DE TEATRE

El senyor president: Comença la sessió.

El primer punt de l'ordre del dia és la presa en consideració de la Proposició de Llei de Teatre, presentada pel grup parlamentari del Partit Socialista Unificat.

No havent-se manifestat sobre aquesta Proposició de Llei cap criteri del Govern, podem passar immediatament al seu debat. Primerament té la paraula, per a un torn a favor de quinze minuts, el grup que ha presentat la Proposició. En nom del grup parlamentari del Partit Socialista Unificat parlarà, en defensa de la Proposició, el diputat senyor Xavier Folch. El senyor Folch té la paraula.

El senyor Folch: Senyor president, senyores diputades, senyors diputats, el 29 d'abril de 1981, fa una mica més d'un any, vam anunciar des d'aquesta tribuna que presentaríem una proposició de llei de teatre en un termini molt breu. El termini no ha estat tan breu com nosaltres hauríem volgut però ja tenim aquí, de tota manera, la Proposició de Llei de Teatre.

Per què aquesta Proposició de Llei? En primer lloc, perquè volem reconèixer i volem que sigui reconegut que el teatre és un element essencial de la cultura nacional i popular a Catalunya. Però també perquè és admès, gairebé per tothom, que el Consell Executiu no té una política teatral.

Quan el conseller de Cultura va comparèixer davant la Comissió de Política Cultural, el mes de desembre de 1980, no va poder dir-nos sinó que s'havia creat un servei de teatre i que s'havia llogat el Teatre Romea. Després, és clar, el Govern ha fet més coses, sobretot ha donat subvencions, però seguint sense tenir una política teatral. Fins i tot ho han reconegut així els crítics de teatre dels òrgans de premsa més favorables al Govern. Posats a no tenir, per cert, el Govern no té ni cap del Servei de Teatre. O ho podríem dir d'una altra manera: el Govern no ha estat capaç de cobrir fins ara la baixa creada per la dimissió de l'anterior cap del Servei.

\* Diari de sessions del Parlament de Catalunya Sèrie P. número 96. I Legislatura. Any 1982. Sessió plenària número 43, tinguda el dia 13 de maig de 1982.



I, no obstant això, és evident, jo crec que tots ho hem de reconèixer, que el teatre a Catalunya és ara millor que fa cinc anys. La millora ha estat quantitativa i qualitativa. En aquesta millora hi han tingut una aportació decisiva les institucions.

[...] I per això ara presentem aquesta Proposició de Llei, perquè això que fins ara han estat iniciatives disperses en diferents institucions, cal que trobi un canal legal que ordeni i consolidi tot el que ja s'ha aconseguit i ho projecti cap al futur.

[...] La situació del teatre a Catalunya continua essent, malgrat la realitat de les millores a què m'he referit, molt precària. Un dels problemes greus del nostre teatre és la pobresa de recursos econòmics de les companyies existents, i això condiona, entre altres coses, la qualitat dels muntatges. En aquest aspecte, una política de subvencions com l'actual ajuda les companyies a sobreviure, i això és un pas endavant en la situació actual, però és un pas mínim, molt mínim, perquè els pressupostos de l'Administració destinats al teatre són molt baixos; i l'Administració pretén massa sovint quedar bé amb tothom. Aquí, l'alternativa, per a nosaltres, és clara: cal tendir a unes companyies estables, i, per tant, cal dotar-les de pressupost suficient, i això creiem que pot aconseguir-se creant companyies municipals o comarcals per tal que acompleixin una funció de servei públic teatral, i el servei públic —deixin-m'ho aclarir, perquè hi ha qui ho confon, com, per exemple, avui en un article del diari— no vol dir propietat pública. [...]

D'altra banda, la vida teatral catalana continua essent la vida teatral barcelonina. L'aportació de diner públic continua depenent de la bona voluntat i dels encerts, o desencerts, dels governants. La llibertat d'expressió ja sabem, malauradament, que no compta encara amb suficients mesures legals de defensa. [...] Continuem pagant encara impostos especials, com el dit de «protecció dels menors», per anar al teatre.

És, doncs, en funció de la situació i dels problemes del teatre a Catalunya, que hem donat un contingut concret a la nostra Proposició de Llei. Així, el títol primer formula una sèrie de normes generals.

El títol segon tracta dels organismes de política teatral, és a dir, planteja la necessitat de la institucionalització. I és que, com sabia molt bé Bertolt Brecht, els problemes del



teatre no es resolen només fent teatre, ni tan sols fent bon teatre, sinó que calen solucions polítiques.

El títol tercer, sobre els òrgans de producció, difusió i formació teatral, concreta la tasca a realitzar per les institucions de política teatral.

I, finalment, en el títol quart es planteja un tema tan important i tan oblidat com el de la recuperació i la conservació de locals teatrals. Tan oblidat, per cert, que l'actual pressupost de la Generalitat no hi dedica ni una sola partida. [...]

Voldria afegir encara que aquesta Proposició de Llei ha estat elaborada per un col·lectiu de partit, que ha treballat durant anys. Té les seves arrels directes en un opuscle titulat «Política teatral per a la Generalitat», publicat pel PSU de Catalunya, escrit l'any 77, i en una pràctica desenvolupada al llarg de molt de temps. [...]

Aquesta Proposició de Llei, repeteixo, és el resultat del treball d'un partit, però no és, o no vol ser, partidista, perquè recull l'experiència de l'Assemblea d'Actors i Directors, coincideix, en bona part, amb una coneguda memòria de l'Institut del Teatre, i, sobretot, és hereva de les conclusions aprovades per l'àmbit de teatre del Congrés de Cultura Catalana.

Com totes les lleis, aquesta diu que sí a unes coses i no a unes altres.

Diu *no* al monopoli teatral barceloní; per trencar-lo no basta amb enviar espectacles barcelonins a comarques en missió cultural; cal que cada unitat territorial tingui una activitat escènica pròpia, d'acord amb els seus propis interessos i gustos, però amb uns mitjans materials superiors als que ara tenen. Només així serà possible i real l'intercanvi, que és una de les fonts màximes de cultura. Diu *no* a la política de subvencions entesa com a donació graciosa del Govern, diu *no* a la burocratització i estatalització del teatre.

Diu *no* a les accions dites de prestigi, realitzades amb finalitat electoralista.

Diu *sí* a la iniciativa privada sense ànim de lucre, diu *sí* als Joglars, al Teatre Lliure, als Comediants, a Dagoll-Dagom, a Adrià Gual, a la Sínia, a l'Orfeó de Sants, al Globus, i a tantes i tantes iniciatives, que són, ara i avui, les puntes més visibles d'un potencial immens. I aquest *sí* no comporta cap mena de *no* a l'empresa privada tradicional. [...]

Aquest teatre, el dels empresaris tradicionals, ha de continuar existint amb tots els drets, però el diner públic s'ha



de canalitzar preferentment cap a les iniciatives amb contingut professional sense ànim de lucre. [...]

Votar a favor de la presa en consideració no vol dir estar d'acord amb tota la Proposició de Llei, vol dir, simplement, acceptar la necessitat de legislar sobre teatre i de començar a treballar amb les esmenes que calgui, amb la participació constructiva de tots, a partir de la Proposició que es presenta. [...]

He de dir francament, i m'agradaria equivocar-me, que sóc pessimista quant al resultat de la presa en consideració. En primer lloc, perquè fins ara el partit del Govern [...] s'ha mostrat contrari d'una manera gairebé sistemàtica a les iniciatives legislatives de l'oposició. De vegades, jo crec que actuen així per donar-nos la raó, per demostrar que, efectivament, tenen una visió sectària i exclouent de la construcció de l'autonomia. Però, a més, hi ha una raó de fons que també em fa ser pessimista, i és que a Catalunya la dreta no ha ajudat mai el teatre català. [...]

¿Es produirà ara també aquella majoria mecànica, automàtica, conformista, que s'ajup sota les indicacions del partit del Govern? Si així fos, no només hauria estat derrotada una iniciativa de l'esquerra, una iniciativa de l'oposició, sinó que s'hauria defraudat un objectiu que durant molts anys ha estat, i ho continua essent, l'esperança de tota una professió: la llei de teatre. Repeteixo que m'agradaria equivocar-me i m'agradaria veure com el Parlament de Catalunya es planteja no ofegar la llei de teatre, sinó millorar-la a través de les esmenes i del treball parlamentari, no destruir la iniciativa d'un grup de l'oposició, sinó construir tots junts una peça més del gran edifici de l'autogovern de Catalunya. [...]

El senyor president: El diputat senyor Colomines, en nom del grup parlamentari de Convergència i Unió, té la paraula.

El senyor Colomines: Senyor president, senyores diputades, senyors diputats, el grup comunista ha presentat un projecte de llei de teatre. El teatre sempre ha estat una preocupació a Catalunya, una preocupació, tot i la importància d'autors com Àngel Guimerà o Josep Maria de Sagarra, d'actors com Enric Borràs, o d'impulsors com Adrià Gual. [...]

És evident que el que el Congrés de Cultura Catalana, l'any 1977, dictaminava sobre la mancança d'una estructura teatral a Catalunya és cert.



El Congrés plantejava una reestructuració. Partia d'unes realitats llavors existents i plantejava una llei de teatre, i partia d'uns supòsits —d'uns supòsits ideals— sobre la fiscalitat que ara no concorda amb els reals. [...]

El teatre és un servei públic, com ho són l'escola i altres coses. El que un Govern ha de garantir és l'excés\* sense traves ni dificultats a aquest servei públic. I n'ha de garantir el bon funcionament, però sense entrar en el terreny que, pels qui creiem en l'existència de totes les coses en llibertat, no li escau. [...]

És evident que el que cal, doncs, és una política teatral que, a partir del que hi ha, de la nostra realitat en tots els camps —en el privat, en el públic, en l'urbà, en el comarcal— mantingui una planificació i una coordinació eficaçes, perquè el món del teatre [...] ha d'encarrilar-se perquè compleixi la seva funció social i permeti la lliure iniciativa de desenvolupament que ens ha de dur a la recuperació d'aquest aspecte de la cultura i del seu públic majorment poc incentivat en aquests moments. I això s'ha de fer sense intervencionisme, sense burocràcia, sense encotillament ideològic i, molt més, s'ha de fer sense interessos partidistes, i en una línia política de suport a tot el que sorgeixi de les bases mateixes dels qui treballen en el món del teatre. [...]

Així és com el meu grup, que dona suport al Govern, veu les necessitats urgents a cobrir dins l'àmbit del teatre, i creu en una política teatral que ja ha creat un centre dramàtic amb seu al Teatre Romea, capaç d'oferir en les millors condicions possibles productes teatrals solvents —el Centre Dramàtic de la Generalitat—, que aquest any ja ha passat a ser centre de producció o de coproducció amb línies de programació diverses i descentralitzades, amb la proposta del teatre obert per a muntatges que requereixin un espai diferent del del Romea, amb els projectes de temporades del centre fora de Barcelona; per exemple, a Girona i a Reus, per dir-ne uns; amb estades no d'un dia, d'una sessió, de dues sessions, sinó de cinc o sis setmanes en aquests llocs; amb les col·laboracions en diversos locals de fora de Barcelona per poder anar a fer aquestes representacions. Una política d'ajut al teatre professional per al qual, mitjançant concurs —no pel dit—, mitjançant concurs, les companyies amb tres anys de trajectòria continuada i les empreses

\* Sic. Cal llegir «accés».



de local —escoltin-ho bé— puguin signar convenis amb el Departament. [...] Convenis, no només per a un muntatge concret, convenis per a la programació de tot un any. Això és el que dóna estabilitat. [...]

Exactament podríem dir pel que fa a les companyies locals i per a les companyies del teatre independent —aquests grups semiprofessionals que tendeixen a la professionalització— i per a les que facin teatre infantil, que garanteixin tot això que he dit i que, a més a més, garanteixin textos en català i, a més a més, cura en el llenguatge.

Això és, senyores i senyors, al meu parer, una real política d'ajut tal com l'entén el meu grup parlamentari. Aquesta és una real potenciació, completada, a més a més, per una atenció a totes les iniciatives que surtin a Catalunya, arreu de Catalunya, amb una coordinació de tot això amb la gent de teatre.

[...] Entenem, finalment, que és una política teatral la política d'ajut a la recuperació —tal com diu l'Ordre—, consolidació i construcció de locals lligada a crèdits, a convenis amb entitats i Ajuntaments que progressivament es va desenvolupant.

La Llei que presenta el grup comunista no diré —que consti— que no aporta res en aquest sentit de tot el que jo he esmentat. Evidentment, no ho diré. El que sí que diré és el que aporta, que a nosaltres ens sembla que és discutible. Podem estar equivocats, però ens sembla que és discutible. I és que pretenen substituir o condicionar la política del Govern en sotmetre les decisions a unes majories d'uns consells en els quals les companyies —entenguin-ho bé—, les companyies, com a grup, no intervenen per a res. Home! Això em sembla que no és seriós; [...] i, d'altra banda, el que no és seriós és que [...] no es deixi fer al Govern una política, que és qui ha de fer una política. I es pot estar en contra d'aquesta política, i es pot criticar aquesta política, però no es pot muntar un aparellament perquè el Govern no pugui fer aquesta política, o paral·lelament se'n faci una altra. [...]

Crea uns consells intercomarcals. Bé, aquests consells estableixen i executen la política teatral. I qui els forma, aquests consells? Bé, una representació política, una representació d'actors, d'autors, de directors, d'escenògrafs, de tècnics de la demarcació territorial —per a entendre'ns— del Berguedà, per xemeple; una representació de públic. Del públic! Ah, però, escolti, del públic organitzat en associa-



cions de veïns, en centrals sindicals, i en associacions d'espectadors que encara estan per crear. Home! Escolti, a veure, ningú no dubtarà que a mi la militància és una cosa que m'ha agradat sempre, i em penso que no he estat ni un minut de la meua vida sense militar en un lloc o en un altre, però que s'obligui la gent a estar enquadrat en aquest lloc per a poder opinar sobre teatre, em sembla excessiu. [...]

¿Què fan aquests autors, aquests actors, aquests directors, aquests escenògrafs, aquests tècnics, etc., berguedans? Estem situats en el lloc del Berguedà. Estableixen, executen la política teatral del Berguedà. Gestionen i distribueixen els diners rebuts de la Generalitat. Ep! Gestionen i distribueixen —no dic «es distribueixen»— els diners rebuts de la Generalitat. Ah! Coordinen l'activitat teatral dels municipis i, a més a més, fan intercanvis.

[...] On hi hagi un consell intercomarcal hi haurà administrativament, i tot això, un centre dramàtic, imaginin-s'ho, i, bé, com que tot això no es pot fer de pressa, i tenim pressa, i tot va malament, encara que el senyor Folch ara diu que tot va bé, llavors, urgentment, i esperant que es faci tot això, creem immediatament, immediatament, un Consell Provisional del Teatre perquè així posarem en marxa una cosa que no funciona de cap manera.

[...] No fóra, em sembla a mi, molt més raonable que, en lloc d'envair l'Institut del Teatre com si fos una illa qualsevol, miréssim que la Diputació el traspasés, ara, de seguida, per decret, a la Generalitat, que és d'on va sortir, i jo estic segur que el grup comunista podria aportar molt a això, i, evidentment, el grup socialista podria aportar-hi molt, a aquest traspàs, urgent, ràpid, de l'Institut del Teatre...

El senyor president: Senyor diputat, el temps s'ha acabat.

El senyor Colomines: Sí, si em permet. Bé, el que li queda a l'Executiu, a part de pagar, naturalment, i al Parlament, a part d'acreditar els pagaments, és, segons l'article segon, assegurar la seguretat i la higiene dels locals, i això és el que des d'aquesta tribuna cada any podríem anar demanant, si progressés aquesta Llei.

És per tot això, i perquè no creiem que ni la Generalitat ni els Ajuntaments s'hagin de convertir en promotors o empresaris teatrals, perquè creiem que la descentralització de la vida teatral del país no passa per la creació d'organismes, sinó que passa pel respecte i el foment, si s'escau, de les



activitats dels particulars, posant-hi el mínim de traves burocràtiques. I perquè creiem que la cultura no pot dirigir-se, ni crear-se una cultura oficial. [...]

Penso que per tot això i perquè estem d'acord i convençuts amb una política que jo ja he citat aquí, amb la bona política creiem que hem de dir no a la presa en consideració de la lletra d'aquesta llei de teatre que han presentat els comunistes, tot i que coincidim, n'estic segur, coincidim, no amb els comunistes, amb tots els grups (*rialles*), coincidim amb tots els grups —ho crec, ho crec, eh?— en la necessitat que aquest patrimoni de Catalunya que és l'activitat teatral retrobi l'altura dels seus grans autors, dels seus grans actors i dels esforçats promotors i empresaris que antany tenia. I, per acabar, quatre ratlles...

El senyor president: Senyor diputat, li prego que aquesta vegada sigui cert que acaba. (*Rialles*.)

El senyor Colomines: Sí que és veritat, escolti, miri: ja acabo... (*Rialles*.) I que consti que dir no a aquesta llei no vol dir altra cosa que dir no a aquesta llei, i no ho interpretin d'una altra manera. [...] Aleshores, això no presuposa res, només vol dir que els qui estimem la llibertat, que els qui hem lluitat tota la vida per la nostra llibertat, que volem la llibertat per damunt de tot, i que la volem en tots els camps, no ens volem veure ni encotillats ni restringits en cap dels aspectes de la nostra vida, de la nostra cultura, que ha estat i ha de continuar essent lliure, oberta i imaginativa.

Moltes gràcies, senyor president; moltes gràcies, senyores diputades, senyors diputats.

El senyor president: Poden ara intervenir els grups parlamentaris que no han parlat fins ara, i que no han intervingut en el debat, per ordre de menor a major. El grup parlamentari d'Esquerra Republicana... [...] El diputat senyor Miquel Porter té la paraula.

El senyor Porter: Senyor president, senyores i senyors diputats, gaiberé no hauria de dir res, perquè tot s'ho han dit les dues parts anteriors, en favor i en contra, però em sembla que hi ha aspectes una mica concrets que caldria clarificar. [...] En primer lloc voldria veure com —i tal com ja ha dit el diputat senyor Folch— aquesta Proposició de Llei es basa directament en l'informe que el PSUC va començar a preparar l'any 1975. [...]

En adonar-se que les condicions institucionals, jurídiques, polítiques i socials havien canviat respecte al que se



suposava que podia passar en una visió d'aquells anys, s'ha intentat una actualització i una reducció de l'informe anterior, però això no ha fet més que fer-li perdre coherència; el text primitiu era millor. [...]

D'altra banda, el propòsit general del projecte primitiu era anar cap a una comarcalització que es concentrava en uns municipis, però en adonar-se de l'escassa capacitat teatral de bastants comarques, ho han reunit, i aleshores fan aparèixer uns consells intercomarcals; com que la comarca era petitona i no donava prou, aleshores s'agafen unes quantes comarques a veure si dóna prou. Aquests consells intercomarcals s'hauran d'ubicar forçosament a determinats municipis, suposats potents i capaços, però, aleshores, es coartarà així l'autonomia d'aquests municipis per fer el que vulguin, i al mateix temps es dificultarà la necessària acció d'abast nacional, que l'Executiu té el deure de portar a efecte.

En el projecte no es contempla, no es té en compte la composició territorial actual de Catalunya, i no es té en compte perquè encara no existeix una ordenació territorial definida actual; ni s'evita, sinó que es multiplica, la possibilitat de la burocratització del fet teatral, en detriment de la lliure competència, i, a més a més, amb el risc d'una politització derivada del fet que en molts aspectes es donen competències exclusives a entitats territorials que poden canviar sovint i, per tant, no tenir ni la desitjable continuïtat, sinó servir només circumstancialment els interessos d'uns grups, en detriment del deure del sector públic, d'oferir uns serveis suficientment diversificats, amb unes possibilitats que siguin de debò iguals per a tothom. [...]

Dir que el teatre català ha sofert les conseqüències de la situació política dels darrers anys és dir molt poca cosa. El teatre català està mancat d'estructures des de fa cent cinquanta anys, per referir-nos només a l'època moderna. [...]

Respecte al primer punt de l'article primer, no és més que un enunciat general que en realitat no és procedent en l'articulat d'una llei. Al punt segon, en canvi, en no haver-hi una explicació clara respecte a la dotació econòmica per al teatre, cosa que trobàvem clarament expressada en l'avantprojecte de llei que havia preparat l'Institut del Teatre, la Generalitat es trobaria davant unes realitats pressupostàries, d'una banda, poc definides i, de l'altra, molt superiors a les assumibles i presumibles.

Respecte al punt quart, no podem parlar d'excepcions



amb caire general, ja que no hi ha atribucions per a fer-ho. [...]

A l'article segon, punt primer, cal recordar que ja existeix l'oportuna legislació sobre seguretat i higiene en els locals o espais destinats a espectacles públics de caràcter tradicional, i pel que fa a les necessitats que genera l'evolució constant de l'art escènic que se cita, en ésser dinàmiques, hauran d'ordenar-se conformement es vagin produint. [...]

En canvi, no resulta innecessari, sinó desafortunat, voler afavorir indiscriminadament la municipalització de locals, car és obligar els ajuntaments a uns esforços que potser no podrien assumir, i privar, en canvi, altres iniciatives no necessàriament municipals.

Passant al títol següent sobre organismes de política teatral, és absurd dir que la difusió, promoció i formació professional seran competència de cada consell, perquè la formació, per exemple, tot i atenent les particularitats de cada demarcació, hauria de ser, fonamentalment, la mateixa per a tot Catalunya, amb les particularitats que es vulgui, però fonamentalment la mateixa. Per tant, no la poden fixar els consells, han de ser supraconsells. D'altra banda, una autèntica descentralització hauria de passar per la promoció de les activitats de la iniciativa privada, posant-hi el mínim d'impediments burocràtics, i ajudant-la, en canvi, amb mesures positivadores i promocionals.

Respecte a l'article quart, es cau de nou en el burocratisme, però, a més a més, la composició proposada és infantil. Com ho saben, els legisladors, que a cada demarcació trobaran suficients autors, actors, escenògrafs? D'on ho treuen que la base del públic s'hagi de constituir a partir d'organitzacions? La gent va al teatre perquè li ve de gust i, si no, no hi va.

Per tot això, queda clar que el que s'està proposant és que la Generalitat cedeixi les seves funcions polítiques a uns consells intercomarcals en detriment d'una política global en matèria teatral i que, a més a més, es faci també cessió d'aspectes fins i tot pressupostaris.

[...]

A l'article 11 escau de nou a crear obligacions per llei als municipis, contradient la seva irrenunciable autonomia.

A l'article 12 s'etiqueten absurdament i burocràticament els grups i companyies com a intercomarcals, comarcals o municipals, cosa que tampoc no és admissible.



[...]

És per tot això que el grup parlamentari d'Esquerra Republicana, tot i creient necessària una llei de teatre que contempli la descentralització, lamenta demanar que la Proposició present no sigui admesa a tràmit.

Gràcies, senyor president; gràcies, senyors diputats.

El senyor president: En nom del grup de Centristes...

[...] Té la paraula el diputat senyor Santiago Guillén.

El senyor Guillén: Senyor president, senyores i senyors diputats, estic molt satisfet d'estrenar-me, avui que ja no sóc, com ha quedat acordat en aquesta Cambra, incompatible; i miraré d'estrenar-me essent ben positiu dintre del que el tema ofereix, quant a possibilitats.

Positiu, jo diria, és el fet que un partit s'hagi fet carter d'una iniciativa de tipus professional, segurament ja de bastants anys, com ja s'ha dit aquí, envellida; però, de carter, n'ha fet, i ha aportat aquí, en aquesta Cambra, unes iniciatives d'uns professionals indispensables per a la cultura del país. Llàstima que, de fer de carter, un partit no en té prou i que aquesta tramesa políticament és totalment insuficient. [...] Una llei, sigui d'allò que sigui, és una llei per als ciutadans, no per als professionals d'un sector. Una llei, en aquest cas de teatre, és una llei per al ciutadà, perquè si hi ha recursos públics són per al ciutadà, perquè aquest ciutadà tingui, en aquest cas, un servei de teatre. Nosaltres, tot i intentar ser positius, com deia abans, direm no a l'admissió a tràmit d'aquesta Proposta de Llei perquè no creiem en l'interès de crear noves estructures de representació política intercomarcal ni a nivell de Catalunya, per al teatre en particular o per al que fos. No creiem que calgui anul·lar atribucions dels serveis de la Conselleria per traspassar-los a aquestes noves plataformes. No creiem que sigui oportú que els Ajuntaments es fessin càrrec de locals, d'edificis que tenen, en molts casos, una llarga tradició d'activitat. [...]

El problema està, i per això jo vull dir alguna cosa més que no a aquest Projecte, que no en tenim prou a criticarlo, perquè la qüestió està que no tenim notícia que existeixi a Catalunya avui una política de teatre. I això sí que és greu. [...] Hem fet cara a unes qüestions, jo diria, quasi d'higiene. Era qüestió de salvar l'existència d'uns grups, que calia que se salvessin perquè sabíem i sabem que, es faci la política teatral que es faci, seran necessaris. D'això, no se'n pot dir política teatral, se n'ha de dir el que és —no crec



que ningú no tingui pretensions de dir-ne més—, una pura higiene de salvament. [...]

Cal, no en tenim notícia tampoc, una política que ens parli del teatre com a eina educativa, creativa i comunitària, que tindria, avui més que mai —que l'esplai és un factor importantíssim, sobretot i fins i tot quan és obligat, perquè no hi ha feina—, que tindria una gran projecció en tota la perifèria de Barcelona i especialment entre els joves. [...]

El senyor president: Pel grup parlamentari Socialista té la paraula el diputat senyor Clotas.

El senyor Clotas: Senyor president, senyores i senyors diputats, molt breument, unes consideracions per a manifestar la posició del grup Socialista. [...]

Després dels darrers vint anys, únicament s'ha fet un desenvolupament reglamentari per temes molt concrets a l'Estat espanyol, sobre subvencions, carnets i sancions per infraccions en el teatre, durant els anys 67-72; una llei específica sobre la censura en el teatre, l'any 64; una *Ordenanza de Trabajo del Teatro, Circo, Variedades y Folklore*, l'any 72. Tot això emmarcat en un reglament global que és l'única matèria legislativa global sobre teatre que existeix a l'Estat, que és el *Reglamento Orgánico de Teatros*, que és de l'any 1852, i les Ordres del Consell Executiu, que abans el diputat senyor Colomines esmentava sobre nomenaments en el Servei de Teatre. Bé, i no existeix res més. Si el potencial cultural i teatral de Catalunya i l'evident evolució que ha sofert durant els darrers anys el teatre a Catalunya no requereixen, en el moment en què la Generalitat assumeix com a competència plena el teatre, una llei general, un marc general que orienti i que desenvolupi els aspectes més generals del teatre, [...] jo em pregunto què és el que, aleshores, necessitem fer en l'àrea del teatre.

¿I com respon el Consell Executiu, i en aquest cas concret la Conselleria de Cultura i Mitjans de Comunicació, respecte al que tot el sector professional del teatre i tots els espectadors estan reclamant com una necessitat? Respon amb absoluta passivitat. No ens presenta cap projecte de llei, al Parlament, no regula legislativament aquest tema. [...]

Aquesta passivitat del Consell Executiu, en la nostra manera de veure-ho, és la que justifica, i creiem que de manera precipitada, la presentació d'aquesta Proposició de Llei pel grup del PSU. Creiem que precipitada per insuficient, però



legitimada des de la preocupació que exerceix aquest buit legislatiu i que tothom reclama.

En una breu i esquematitzada anàlisi, nosaltres considerem que el que la Proposició de Llei del PSU ens presenta és un element important, però un element del conjunt d'elements que ha de mantenir una llei general de teatre, un element de l'estructura organitzativa del teatre; amb alguns aspectes molt positius, des del nostre punt de vista, com és el respecte i el foment de l'autonomia municipal en l'àmbit teatral com és l'aplicació de la tècnica de convenis per mitjançar en la política teatral. Però, repeteixo, un sol element. Els elements que nosaltres considerem ineludibles, que ha de tocar una llei de teatre, són, juntament amb aquest, en primer lloc: quina és la delimitació dels espais i dels espectacles teatrals? Classificació i clarificació. En segon lloc: quin és l'àmbit i la delimitació d'aplicació d'aquesta llei general? En tercer lloc, altres matisos, altres punts, que abans hem tocat, com els espectacles que mereixen especial atenció, etc.

I mantenim discrepàncies fins i tot en l'estructura organitzativa que ens presenta i ens proposa el grup del PSU. Discrepàncies, com és l'elevat cost econòmic, la complexitat organitzativa; com és l'absència, abans esmentada, de criteris d'elecció dels membres dels òrgans de direcció i de gestió teatral; com és una certa ambigüïtat en la relació entre els consells intercomarcals i el Departament de Cultura; com és la manca d'una regulació del patrimoni teatral, etc.

[...] Nosaltres votarem afirmativament aquesta Proposició de Llei, de la mateixa manera que hauríem votat afirmativament qualsevol altra proposició de llei que un altre grup, o el mateix Consell Executiu, cas que ho hagués fet, ens hagués proposat. I per quin motiu? Perquè [...], amb les deficiències que nosaltres considerem que manté aquesta Llei, vol dir que es faciliti, i es facilita, la manera d'elaborar definitivament una llei general de teatre a Catalunya, tenint en compte que el Consell Executiu no ens la presenta. I una de les formes del treball parlamentari és entrar esmenant les proposicions de llei, dels grups de l'oposició també. [...]

El senyor president: Senyores i senyors diputats, anem ara a votar la presa en consideració. Els qui estiguin a favor de la presa en consideració de la Proposició de Llei, que es posin dempeus.

Els que hi estiguin en contra? Les senyores i els senyors diputats que s'abstenen? La votació de la presa en conside-



ració de la Proposició de Llei ha donat el resultat següent: vots a favor, 54; en contra, 62; cap abstenció. Per tant, la presa en consideració ha estat rebutjada.

Nota: El reglament no permetia, en aquest cas, un torn de rèplica.

### 3. REFLEXIONS DESPRÉS DEL DEBAT

No vull començar aquest comentari sense estar segur que l'hipotètic lector es troba degudament assabentat de la meva militància en la formació política que va presentar la proposició de llei, i de la meua participació en la seva elaboració. D'altra banda, les reflexions que segueixen no poden, ni de lluny, ser neutrals, ja que intenten ser objectives.

El rebuig, per part de l'actual majoria del Parlament de Catalunya (CC-UCD — CiU — ERC), de la Proposició de Llei de Teatre, va ser justificat, com es desprèn de la lectura del resum de les intervencions, amb un seguit d'arguments legalistes, tècnics, polítics i, en algun moment, a partir d'uns prejudicis que avui dia ja resulten ridículs.

El primer que sorprèn de la intervenció del portaveu del grup de CiU és que rebutgen la Proposició perquè «ells estimen la llibertat». Tanmateix, en cap moment no assenyala en què la Proposició constreny les llibertats democràtiques. I no ho fa perquè no pot fer-ho, perquè no es tracta sinó d'una insinuació maliciosa: se suposa —ell suposa— que quan els comunistes elaboren lleis, ho fan per restringir o anul·lar llibertats.

Al marge de l'anècdota, el que queda ben clar és que l'actual govern de la Generalitat i els grups que li donen suport no volen una llei de teatre. Ni aquesta, ni cap altra, donat que, al llarg del procés parlamentari, aquesta Proposició podia ser esmenada de dalt a baix. Declaracions posteriors del conseller de Cultura confirmen aquesta deducció («La Vanguardia», «Avui», 12-VI-82). L'actual govern prefeix governar per decret —és una característica de la dreta—, sense haver-se de cenyir a unes directrius emanades del Parlament, amb les mans ben lliures per a fer i desfer. Aquesta, i no una altra, és la llibertat que estimen.

I aquesta no és pas una afirmació tendenciosa: la principal objecció explícita que apareix en el debat és d'ordre polític. Efectivament, la Proposició tendeix a «buidar» de certes competències la Conselleria de Cultura, i a transferir-les a uns organismes descentralitzats, els Consells Intercomarcals.

Aquesta objecció s'hauria pogut fonamentar en raons legals: parlar d'aquests Consells significa avançar-se a la futura ordenació territorial de Catalunya (comarques i regions o vegueries), al caràcter polític d'aquesta ordenació (competències pròpies) i, per tant, topar frontalment amb l'actitud de «Madrid» en aquest tema (manteniment de les Diputacions). Aquest hauria estat un argument de pes —al meu parer, no es tracta d'obstacles insalvables— que calia considerar i discutir. Però aquest argument no apareix enlloc. Només preocupa el poder del Govern.

I resulta allisonador veure grups abanderats del nacionalisme com CiU i ERC negar a les comarques allò que han exigint de «Madrid»: autonomia, competències, recursos. I és que el seu projecte de Catalunya és, evidentment, centralista.

En lloc d'arguments seriosos, apareixen objeccions a la composició dels Consells. Composició que podia i havia de discutir el Parlament, però amb rigor i atenent a la major eficàcia. No amb ironies fàcils i fallàcies, com dir que «caldrà militar per opinar de teatre». La proposta de vincular als òrgans decisoris de política teatral les associacions de veïns i els sindicats no respon, com s'insinua, a esquemes superats, sinó a una doble motivació: que aquestes organitzacions intervinguin en les decisions que conformen una política teatral (no pas la programació d'obres, és clar...), i obrir el camí de la promoció al teatre en les organitzacions de masses. En el millor dels casos, la ironia revela aquí una idea absolutament primària del que vol dir política teatral.

Què pretenia, globalment, la Proposició de Llei?

Es tractava, simplement, d'arribar a un acord sobre quines són les mancances més greus del teatre català, i quines línies d'actuació podien aconseguir més ràpidament el seu desenvolupament en amplitud —a tot el territori— i en qualitat artística.

Les mancances són tan evidents i tan greus, que semblava haver-hi possibilitats reals, si no s'hi interferien els interes-



1007 ENCICLOPÈDIA DE L'ART I D'ARQUITECTURA DE BARCELONA

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1

Tot plegat serveix per a adquirir protagonisme, agraïments i adhesions, i, és cert també, per a vitalitzar moderadament la vida teatral del país, ja que, per poc que es faci, s'ha de notar. Però estem ben lluny d'una actuació decidida a assentar unes bases sòlides per al futur del teatre català.

I és que cal entendre aquests senyors de la dreta: saben que el que fem o pretenem fer la gent de teatre és, en termes generals, un teatre d'esquerres, crític, progressiu, aliè i sovint contraposat als seus interessos i, mentre ells tinguin el poder, saben que l'única manera de controlar el fenomen i de treure'n partit és fer el paper de mecenas protector de les arts.

Un dia, però, hi haurà una majoria distinta al Parlament de Catalunya.

JORDI TEIXIDOR

## RESUME

A partir de 1975 il y a eu plusieurs projets qui visaient à obtenir un cadre légal et à insérer l'activité théâtrale. Finalement, le 26 mars 1982 le Parti Socialista Unificat de Catalunya (communiste) déposait au Parlement une Proposition de Loi que le 13 mai a été rejeté par 62 voix contre (Convergència i Unió, Esquerra Republicana et Centristes de Catalunya-UCD) et 54 en faveur (PSUC et socialistes). «Estudis Escènics» publie un dossier sur cet affaire qui a été préparé par Jordi Teixidor, renommé auteur dramatique qui a pris part directement à la rédaction de cette Proposition de Loi. Ensuite on publie intégralement l'ensemble des articles de la Proposition de Loi ainsi que un résumé du débat parlementaire, où le porte-parole de chaque parti explique les raisons de son vote en faveur ou contre. Jordi Teixidor



## RESUMEN

A partir de 1975 han aparecido diversos proyectos cuyo objetivo era lograr un marco legal donde fuera posible insertar la actividad teatral. Finalmente, el 26 de marzo de 1982 el Partit Socialista Unificat de Catalunya (comunista) presentaba al Parlamento un Proyecto de Ley que fue denegado por 62 votos en contra (Convergència i Unió, Esquerra Republicana y Centristes de Catalunya-UCD) y 54 a favor (PSUC y socialistas). «Estudis Escènics» publica un dossier sobre este tema que ha sido preparado por Jordi Teixidor, conocido autor dramático y una de las personas que intervino directamente en la redacción del Proyecto de Ley. A continuación publicamos íntegramente el articulado del Proyecto de Ley y un resumen del debate parlamentario, en el cual el portavoz de cada partido explica las razones de su voto a favor o en contra. Jordi Teixidor comenta cada una de las intervenciones y llega a la conclusión de que el gobierno de la Generalitat no quiere una ley de teatro, sino que prefiere gobernar por decreto, lo cual es una característica propia de la derecha. Una Ley de Teatro significa tener unos objetivos a medio y a largo plazo, mientras que hasta ahora ni tan siquiera se ha llegado a definir la política teatral seguida por la Conselleria, la cual, para poder controlar el teatro, prefiere hacer el papel de mecenas.

## RÉSUMÉ

A partir de 1975 il y a eu plusieurs projets qui visaient à obtenir un cadre legal où inserer l'activité théâtrale. Finalement, le 26 mars 1982 le Partit Socialista Unificat de Catalunya (communiste) déposait au Parlement une Proposition de Loi que le 13 mai a été rejeté par 62 vœux contre (Convergència i Unió, Esquerra Republicana et Centristes de Catalunya-UCD) et 54 en faveur (PSUC et socialistes). «Estudis Escènics» publie un dossier sur cet affaire qui a été préparé par Jordi Teixidor, renommé auteur dramatique qui a pris part directement à la rédaction de cette Proposition de Loi. Ensuite on publie intégralement l'ensemble des articles de la Proposition de Loi ainsi que un résumé du débat parlementaire, où le porte-parole de chaque parti explique les raisons de son voeu en faveur ou contre. Jordi Teixidor

commente chacune des interventions et conclut que le gouvernement de la Generalitat ne veut pas de Loi de Théâtre, mais il préfère gouverner par décret, ce qui est une caractéristique de la droite. Une Loi de Théâtre signifie avoir des objectifs à moyen ou long terme mais, jusqu'à maintenant, la politique théâtrale de la Conselleria n'a été même pas définie, et pour pouvoir contrôler le théâtre la Conselleria préfère jouer le rôle de Mécène.

## SUMMARY

Since 1975 there have been several bills that tried to get a legal framework where the dramatic activity could be inserted. Finally, 26th. March 1982, the Partit Socialista Unificat de Catalunya (communist) presented to the Parliament a Bill which, 13th. May, was rejected by 62 votes against (Convergència i Unió, Esquerra Republicana de Catalunya and Centristes de Catalunya-UCD) and 54 votes for (PSUC and socialists). «Estudis Escènics» publishes a dossier about this question made by Jordi Teixidor, well-known playwright who took part directly in the writing of the Bill. Then we publish wholly the Bill's articulate and a summary of the parliamentary debate, where the spokesman of every political party tells the reasons for his voting for or against. Jordi Teixidor comments on every contribution on the debate and infers that the government of the Generalitat does not want any Law of Drama, but it prefers to rule by decree, and that is a characteristic of the right. A Law of Drama means to have fixed some middle or longterm aims, whereas till now the dramatic policy of the Conselleria has not even been defined and, in order to control drama, it prefers to play the part of Maecenas.



JAUME MELENDRES

## ESCENIFICAR LABICHE. ÈLOGI DE L'APART

... l'escenificació de Labiche, ...  
... ormes alivayades en el temps, ...  
... contar davant ...  
... del passat ...  
... per les quals aquest ...  
... els problemes apassionants que planteja el seu teatre i les solucions que m'han semblat més allicients per a resoldre'ls.

— Les raons les diré de seguida. Labiche m'interessa per la brutalitat de la seva filosofia —la d'un home escèptic i carriós alhora, que contempla el món i en parla sense contemplacions— i pel seu atreviment formal.

— Grec, en efecte, que Labiche és un dels pocs dramaturgs que han estat capaços de dur als escenaris, amb tota la seva cruïssa, els mecanismes essencials de la convivència humana en les societats competitives. Darrera l'aparent ingenuïtat de les seves intrigues, darrera l'artificiosa retòrica que impregna molts dels seus diàlegs, hi ha la radiografia sense concessions d'una societat ferotge, poblada per individus que no reconeixen a la pròpia ambició cap més límit que la seva capacitat per a eliminar els obstacles que se li oposen.

— El món de Labiche sempre està en guerra. El seu teatre és sempre un *teatre d'operacions*, l'espai de les petites maniobres, aquelles que se situen al pol oposat del «sentiment tràgic de la vida»: no hi ha ni màrtirs ni herois; les virtuts són insignificants; els vicis, petits. Res no s'assembla més a una obra de Labiche que una taula de póquer on totes les trampes són permeses sempre i quan no siguin descobertes. Res no s'assembla més a un personatge de Labiche que l'*homo economicus* del *chacun pour soi*, del campí qui pugui, que va magnificar el liberalisme defensor de la competència «perfecta», aquella —justament— que formulava unes regles de joc destinades a eliminar tots aquells qui les respectaven realment. Dins cada criatura de Labiche —i aquesta és una de les raons que fan que el seu teatre sigui tan teatral— hi ha un actor, un home o una dona que simula, que expressa sentiments fingits. De veritables sentiments no

1. *Le méva Ismaïel* (1976), estrenada en versió castellana pels alumnes del tercer curs de l'Institut del Teatre de Barcelona, i *El més feliç dels tres* (1982), representada al Teatre de la Caritat de Barcelona durant la temporada del Teatre Grec per la Companyia Teatre de Saïta, i en diverses localitats de Catalunya.

ESCENIFICAR LABICHE, ÈLOGI DE L'APART

Aquestes consideracions sobre l'escenificació de Labiche, basades en dues experiències força allunyades en el temps,<sup>1</sup> no pretenen pas explicar com s'han de representar davant un públic contemporani els textos d'un autor del passat sinó, només, donar a conèixer les raons per les quals aquest dramaturg m'ha seduït i em sedueix, els problemes apassionants que planteja el seu teatre i les solucions que m'han semblat més adients per a resoldre'ls.

Les raons les diré de seguida. Labiche m'interessa per la brutalitat de la seva filosofia —la d'un home escèptic i curiós alhora, que contempla el món i en parla sense contemplacions— i pel seu atreviment formal.

Crec, en efecte, que Labiche és un dels pocs dramaturgs que han estat capaços de dur als escenaris, amb tota la seva cruesa, els mecanismes essencials de la convivència humana en les societats competitives. Darrera l'aparent ingenuïtat de les seves intrigues, darrera l'artificiosa retòrica que impregna molts dels seus diàlegs, hi ha la radiografia sense concessions d'una societat ferotge, poblada per individus que no reconeixen a la pròpia ambició cap més límit que la seva capacitat per a eliminar els obstacles que se li oposen.

El món de Labiche sempre està en guerra. El seu teatre és sempre un *teatre d'operacions*, l'espai de les petites maniobres, aquelles que se situen al pol oposat del «sentiment tràgic de la vida»: no hi ha ni màrtirs ni herois; les virtuts són insignificants; els vicis, petits. Res no s'assembla més a una obra de Labiche que una taula de pòquer on totes les trampes són permeses *sempre i quan no siguin descobertes*. Res no s'assembla més a un personatge de Labiche que *l'homo economicus* del *chacun pour soi*, del campí qui pugui, que va magnificar el liberalisme defensor de la competència «perfecta», aquella —justament— que formulava unes regles de joc destinades a eliminar tots aquells qui les respectaven realment. Dins cada criatura de Labiche —i aquesta és una de les raons que fan que el seu teatre sigui tan teatral— hi ha un actor, un home o una dona que simula, que expressa sentiments fingits. De veritables sentiments no

1. *La meva Ismènia* (1976), estrenada en versió castellana pels alumnes de tercer curs de l'Institut del Teatre de Barcelona, i *El més feliç dels tres* (1982), representada al Teatre de la Caritat de Barcelona durant la temporada del Teatre Grec per la companyia Teatre de Sants, i en diverses localitats de Catalunya.



n'hi ha mai; no hi ha lloc, ni tan sols, per a l'odi profund. Labiche contempla la convivència humana des d'un punt de vista estrictament patrimonial. A cada escena ens recorda que tot té un amo i, per tant, un preu; *ergo*, tot pot canviar de mans. Ens explica amb precisió i fredor notarial aquelles transaccions de drets sobre béns i persones, fins al punt que els seus textos són veritables «escriptures públiques» on queden inscrites les incidències de la negociació, però on mai no es fa esment de les motivacions pregones —només n'hi ha una: posseir— ni d'aquells moviments subtils de l'ànima que tant agraden a altres dramaturgies. L'adúltera del teatre naturalista, per exemple, ho sol ser per amor veritable, i sempre arriba el moment —en general, durant el segon acte— que ens ha de participar a través d'un confident *ad hoc* la seva angoixa profunda i s'ha de preguntar —ens ha de preguntar— si allò que fa està bé o malament. Un drama és drama precisament perquè sempre hi ha aquesta mena d'escenes basades en el dilema moral.<sup>2</sup> I podríem afegir: un vodevil és vodevil perquè mai no s'hi plantegen conflictes interns. Els adúlterers de Labiche no tenen temps per a l'escrúpol perquè l'han de dedicar, sencer, a l'estratègia; ho volen tot: marit i amant, amigueta i muller. Planifiquen o improvisen segons les peripècies i avatars; reculen o avancen; accepten perills i els corren. I al capdavant passen comptes. No perquè sí, les darreres rèpliques de les obres de Labiche són sempre, amb música o sense, un balanç de pèrdues i guanys. «He perdut un amic», diu Marjavel a l'última escena de *El més feliç dels tres*. «He perdut un amant», constata Hermínia. I un altre personatge, l'alsacià que la sap llarga, afegeix la frase de consol que s'acostuma a dir a algú que s'ha malvenut un camp: «No es preocupi, ja en trobarà un altre.» Berta, jove i candorosa, somriu darrera un ram de flors: ella, sense saber ni com ni per què, ha guanyat un marit. El Deure, així, s'igualava a l'Haver, els beneficis dels uns sempre es fan sobre les pèrdues dels altres. L'equilibri social és un equilibri comptable. Per tant, no hi ha bons ni dolents, només afortunats i infortunats. I per això, al vodevil, a diferència del drama i de la tragèdia, no hi trobem herois. Un heroi —Èdip n'és el paradigma— és sempre una

2. Parlo de dilema en sentit estricte: situació que només comporta dues alternatives igualment nefastes. L'adúltera del drama es veu abocada, tant si tria el marit com si es decanta per l'amant, a un sacrifici igualment dolorós.



persona d'elevada integritat moral; encara més: la *víctima* d'aquesta integritat, un illús o un sant que subordina els seus interessos als seus principis, matant o matant-se si convé, tal com Otello predica amb l'exemple. El vodevil, en canvi, és ple de Iagos cíncics i insolidaris. Tota paraula és falsa o enganyosa; tota afirmació, jesuítica. El diàleg, la gran mentida universal.

Labiche, doncs, ens diu de quin fang estem fets, i ens ho diu sense embuts, des d'una perspectiva pessimista perquè, implícitament, la causa d'aquest estat de coses no l'atribueix a unes determinades formes d'organització social, sinó a la mateixa naturalesa humana —poc susceptible de modificacions.

Aquest pessimisme podem compartir-lo o no, però, sigui quina sigui la nostra posició, cal convenir que el diagnòstic és just. Terriblement just i terriblement cru; tan cru, que resultaria insuportable si fos expressat d'una manera directa, sense additius que n'esmorteeixin l'amargor. Aquest additiu, a Labiche, és la comicitat: una eina de doble tall.

En efecte, presentar els homes i les dones sota un aspecte còmic ja és, de per si, una declaració de principis: l'ésser humà fa morir de riure de tan miserable com és. Però, alhora, aquesta rialla —quan entrem en el joc de la comicitat— ens pot fer perdre de vista, ens pot emmascarar, aquesta mateixa misèria que preteníem posar de manifest. Labiche, certament, pot ser «llegit» com un autor còmic i prou; els problemes greus per a l'escenificador comencen quan es parteix de la base —com jo he fet— que aquesta comicitat és portadora d'una filosofia i que no s'ha de sacrificar ni l'una ni l'altra. Aquest és, al meu entendre, el primer gran repte que Labiche posa damunt la taula: no caure ni en la comicitat a ultrança, ni en un didactisme que, sens dubte, hauria repugnat a Labiche.

Però per a escenificar Labiche no basta entendre la filosofia que contenen totes les seves obres. Cal, sobretot, intentar esbrinar la profunda relació entre aquesta filosofia i les opcions dramàtiques d'aquest autor que, sovint, ha estat considerat com un retratista de la seva època, com un dramaturg costumista, és a dir, com un naturalista *avant la lettre*. I Labiche no és cap d'aquestes coses. No és ni un fabricant de sainets ni un pintor de quadres de costums socials. No és, en una paraula, un dramaturg de la versemblança.

Introdueixo aquest concepte —la versemblança— perquè,



des del punt de vista formal, és el problema central de l'art dramàtic —i de totes les arts on intervenen l'espai i el temps. Qualsevol creador s'ha de pronunciar abans que res sobre aquesta qüestió, perquè d'ella depenen totes les altres.

En la història del teatre, el primer pronunciament a favor de la versemblança el va formular Aristòtil, però l'actitud més radical la trobem —segles després— en els naturalistes: per a ells, l'espai i el temps escènics (l'espai i el temps artístic) han de ser una maqueta, una reproducció a escala reduïda de l'espai i el temps reals. Llurs valors absoluts poden ser modificats (una hora pot equivaler a un dia) mentre no siguin alterats els valors relatius: si a la vida real decidir el menú d'un dinar exigeix, posem per cas, la meitat del temps que cal per a decidir un matrimoni, a l'escenari aquesta proporció ha de ser respectada amb un grau d'aproximació satisfactori, de tal manera que si, després, tornàvem a ampliar el format, poguéssim retrobar sense gaires distorsions el territori i el *tempo* de la vida. L'art naturalista —exponent màxim de l'estètica de la versemblança— actua igual que una moviola capaç d'alentir o d'accelerar el ritme com qui canvia l'octava d'una melodia sense alterar les seves notes.

En altres paraules: totes les dramaturgies de la versemblança subordinen la trama argumental a les exigències derivades del respecte de l'espai i del temps reals *miniaturitzats*. L'exemple més clar d'aquest procediment el trobem en la forma en què s'expliquen els antecedents.

Una història, en efecte, no és altra cosa que un conflicte entre personatges i la resolució d'aquest conflicte. Ara bé, qualsevol conflicte prové d'una situació prèvia, que cal explicar. Aquesta és una necessitat estrictament formal —artística— perquè a la vida real la gent s'enfronta sense que calgui posar-se en antecedents. El dramaturg de la versemblança, per tant, ha de trobar una situació argumental que li permeti explicar a l'espectador, a través dels personatges, allò que aquests personatges coneixen perfectament, simulant que, o bé no ho saben, o bé no ho recorden, és a dir, respectant el *tempo* psicològic de cadascun d'ells i les característiques de l'espai on aquesta simulació té lloc.

Labiche no pertany a aquesta nissaga, com no hi pertanyen Goldoni o Shakespeare. Labiche no creu que l'art sigui una maqueta de la vida, no creu que les dues grans dimensions de la vida humana —el temps i l'espai— hagin de ser respectades als escenaris. Creu —ben al contrari— que el



temps artístic i l'espai artístic són autònoms, és a dir, dimensions artificioses que *només en darrer terme* estan lligades a la vida. Labiche, per exemple, dedica a l'exposició d'antecedents tot just el temps d'un monòleg brevíssim, gairebé telegràfic —com és el cas de *La meva Ismènia*— o d'un diàleg precipitat entre personatges secundaris —a *Un barret de palla d'Itàlia*, per exemple—, o bé, altres vegades, tot un acte sencer —com és el cas d'*El més feliç dels tres*. Tot depèn de la complexitat dels antecedents.<sup>3</sup>

En resum, Labiche, en comptes de subordinar l'argument al temps i a l'espai, subordina espai i temps a les necessitats argumentals. Allò que compta és la claredat de la demostració. Ens diu que la coherència lògica és gairebé sempre incompatible amb la coherència cronològica. Labiche no fabrica calendaris psicològics, sinó sistemes artístics autònoms.

La versemblança en les accions —en la distribució d'un temps sobre un espai— exigeix la versemblança dels mitjans expressius. La invenció naturalista —en el seu moment revolucionària— de la quarta paret no fa altra cosa que instaurar una convenció destinada a aconseguir que als escenaris només es pugui fer allò que es fa a la vida. Per obra i gràcia de la quarta paret, a l'escena només es pot pensar —silenciosament— o conversar amb altres persones. Consegüentment, l'estètica de la versemblança només admet dues formes expressives —el diàleg i la pausa— que tenen com a model les formes expressives de la realitat.

L'estètica de la versemblança desterra dels escenaris les dues grans conquestes de l'art dramàtic, aquelles que, al meu entendre —i a l'entendre de Labiche—, eleven el teatre a la categoria d'art: l'apart i el monòleg. A la vida real ningú no monologa; a la vida real, ningú no fa apart.

A mi m'agrada Labiche perquè m'agrada Joyce. La gran aportació de Joyce a l'art narratiu —a l'art d'explicar històries— va ser la introducció del monòleg i, en general, de l'apart. Joyce i Labiche volien ser convincents i, per tant, no podien ser versemblants, no podien plegar-se a les formes expressives —la descripció objectiva i el diàleg— que trobem a la vida.

- Després d'haver escenificat una obra de cada tipus, encara no sé quina presenta més dificultats. A *La meva Ismènia* cal submergir l'espectador immediatament en el conflicte, sense l'ajut d'un clímax progressiu. A *El més feliç dels tres* cal mantenir l'interès del públic durant mitja hora llarga sense que es produeixi cap conflicte dramàtic real.



Sí: l'apart és la peça central —artificiosa com la rima— de l'estètica de la no-versemblança. És l'instrument que permet independitzar el temps i l'espai artístics del temps i l'espai reals. L'apart —com el monòleg interior de Joyce— estira i arronsa el temps i l'espai segons les necessitats de la demostració, de l'argument. Vegem quins són els seus efectes:

1. L'apart congela el temps real. Mentre un actor diu un apart, l'acció s'atura, de la mateixa manera que es para el cronòmetre quan l'entrenador d'un equip de bàsquet demana *temps*.

2. L'apart amplia l'espai. L'actor que el fa parla tan fort com abans però ara, en canvi, els altres actors no el senten: el metre i mig que els separava s'ha convertit en un espai tan gran que cadascun d'ells hi pot parlar en plena intimitat. El decorat s'amplia. El decorat rígid dels naturalistes esdevé elàstic.

3. L'apart, finalment, destrueix la barrera convencional entre els dos grans àmbits de la representació teatral: l'escenari i el públic. Gràcies a l'apart, l'espectador deixa de ser l'espia de la intimitat aliena per a convertir-se en el confident i interlocutor legítim dels personatges.

Ara bé, els efectes de l'apart no solament són formals. Jo estic convençut que si l'apart ha estat bescantat teòricament i pràcticament desterrat dels escenaris, això no és per raons estètiques, sinó per motius morals. En efecte, el simple ús de l'apart posa de manifest la distància entre allò que pot ser dit (allò que hom diu, per tant) i allò que hom pensa realment. L'apart, doncs, mesura el cinisme humà, i en mesurar-lo el proclama, perquè només és concebible quan els personatges actuen (socialment) amb segones intencions, quan amaguen la mà després de tirar la pedra. Els dramaturgs que creuen en la bondat intrínseca de l'ésser humà l'han de rebutjar forçosament: els és del tot insuportable.<sup>4</sup>

No voldria caure en la pedanteria d'afirmar que la història del teatre es divideix en dos grans grups, diferenciats

4. Només per la presència de raons morals es pot comprendre, en efecte, que l'apart i el monòleg hagin estat, durant centenars d'anys, veritables tabús i que homes com Somerset Maugham, tot i reconèixer la necessitat de tornar a utilitzar aquests recursos, preferissin abandonar la carrera de dramaturg abans que córrer el risc de transgredir la prohibició.

per l'acceptació o pel refús de l'apart. Fóra una simplificació inútil i, probablement, falsa. Però sí que és cert, en canvi, per exemple, que podem tallar planes senceres dels textos de Shakespeare sense que les seves obres se'n ressentin essencialment, *sempre i quan no suprimim els aparts*. ¿Cal recordar que, entre els milers d'obres teatrals escrites, el fragment que fins i tot les persones que mai no han posat els peus en un teatre consideren l'essència mateixa de l'art dramàtic, la seva màxima expressió, és el «*To be or not to be*» del *Hamlet*? I què és aquest fragment, sinó un apart? Pot ser interpretat de moltes maneres, en un to tràgic o en un to humorístic, amb aires transcendents o com qui no diu res, però no pot ser suprimit perquè, aleshores, s'enfonsaria l'edifici sencer.

Labiche, com Shakespeare, també seria del tot inintelligible des del punt de vista de la trama sense els aparts que la sustenten. Però, encara més, de la mateixa manera que Shakespeare sense aparts deixaria de ser tràgic (és a dir, no solament inintelligible argumentalment, sinó també filosòficament), Labiche sense els aparts deixaria de ser còmic. Tallar els aparts de Labiche fóra com tallar els cabells de Samsó.

No és veritat, en efecte —a despit del que s'acostuma a creure i del que solen imaginar els actors quan llegeixen per primera vegada Labiche—, que la comicitat d'aquest autor provingui de la seva habilitat verbal, dels seus jocs de paraules o, per als seus contemporanis, probablement, de les referències càustiques a l'actualitat. Certament, a Labiche també hi ha aquesta mena de comicitat —que pot quedar accentuada per les capacitats histriòniques de l'interpret—, però, al meu entendre, és del tot secundària.

Jo crec que Labiche pot ser interpretat per actors sense una vis còmica especial sempre que siguin actors amb sentit de la distància; que entenguin, per exemple, que Bergson tenia raó quan explicava per què ens fa riure un aristòcrata que ensopega i, en canvi, ens fa pena un borratxo víctima del mateix accident. La distància a la qual em refereixo és, naturalment, la que separa una intenció d'un resultat. La intenció, a Labiche, la coneixem a través de l'apart; el resultat, a través del diàleg.

Llevat dels *gags* estrictament verbals, tots els altres de Labiche neixen d'aquesta dialèctica i, per això, sense un dels dos termes —sense l'apart—, el seu teatre deixaria de ser còmic.



Ho explicaré amb un exemple: l'inici de *El més feliç dels tres*. Durant els assaigs vaig insistir moltes vegades sobre el fet que la primera intervenció de Petúnia —una minyona— havia de fer riure tot i que, sobre el paper, no semblava especialment còmica. Es tracta, en aparença, d'un moment merament instrumental, informatiu: la minyona es lamenta de l'absurditat de la seva feina («Mireu que n'és de bèstia, això d'espolsar! Tot consisteix a enviar cap a la cadira de la dreta la pols que hi havia a la de l'esquerra... Un viatge, com si diguéssim») i, tot seguit, en aquest exercici rutinari, descobreix que darrera del retrat de la mestressa hi ha un altre retrat de dona.

Queda clar, en analitzar aquesta rèplica, que quan Labiche l'escriu està actuant sobre dos fronts alhora: hi ha una demostració d'enginy (la definició del treball domèstic) i l'anunci d'un misteri, d'una intriga. Labiche, com sempre, juga fort i, de bon començament, intenta obtenir alhora la rialla de l'espectador i el seu interès dramàtic.

Però aquesta primera intervenció de Petúnia, si bé sempre complia la seva funció dramàtica (la creació d'un *suspense*), podia fàcilment no complir la seva funció còmica perquè, avui, les al·lusions als problemes del servei domèstic són del tot ineficaces per manca de «referents». La rialla del públic només es podia obtenir sobre una altra base: en aquesta rèplica no hi havia només un acudit verbal; hi havia sobretot un *gag*: Petúnia ens explicava —en un apart— les seves opinions, la seva estratègia; i els fets, a continuació, inesperadament, les tiraven per terra. Parlava de rutina i descobria un misteri; l'avorriment moria a mans de la sorpresa.

Les successives representacions han confirmat aquesta convicció. Quan l'actriu es refugiava en les paraules, creient que l'enginy verbal de Labiche era el seu aliat, no hi havia rialles. Quan l'actriu, en comptes d'interpretar un «text», interpretava la distància entre una expectativa i uns fets, el públic es posava a riure.<sup>5</sup>

Podria multiplicar els exemples que demostren on és l'arrel de la comicitat a Labiche. Però em sembla més inte-

5. Naturalment, aquesta primera rialla era fonamental. Però no per aplicació d'aquell principi segons el qual «el públic que riu de bon començament ja no para de riure», sinó perquè, de fet, Carme Basses, l'actriu que feia el paper de Petúnia, donava amb aquest *gag* el to als altres actors, que es veien inconscientment «obligats» a mantenir la mateixa tessitura.



ressant, en aquestes notes, referir-me a un aspecte que toca de ple una de les qüestions més controvertides de la feina de l'escenificador: la qüestió dels seus límits, de la seva autonomia creadora. O, en altres paraules, la qüestió de la fidelitat al text original.

No he estat mai, ni ho penso ser, un d'aquells escenificadors convençuts que la seva missió històrica és esmenar la plana als dramaturgs, entre altres coses perquè jo mateix sóc dramaturg: si no creia que hi ha autors que en saben tant com jo —i normalment molt més—, escenificaria les meves pròpies obres. En conseqüència, no descarto mai cap acotació, cap *gag* de l'original, sense haver-lo provat abans, moltes vegades, durant els assaigs. L'experiència em demostra que l'autor sol tenir raó i, quan no és així, sempre em queda el dubte de si ho haig d'atribuir, o no, a la meua incapacitat. Ara bé, quan representem Labiche, cal atènyer-se estrictament a l'escenificació dels *gags* originals?

Si fos així, l'escenificació de Labiche —o de qualsevol altre dramaturg— es convertiria en un simple treball de traducció. I si no és així, de quina manera l'escenificador ha d'aplicar la seva capacitat creadora sense oposar-se a la del dramaturg?

Aquest problema és alhora ètic i tècnic, i pot semblar retòric en una època on, en nom de la professionalitat («Jo sóc un director professional i puc escenificar qualsevol obra»), els escenificadors tendeixen a autoconvertir-se en tècnics asèptics i neutrals, en mers executius d'un contracte públic o privat, renunciant clarament a la seva condició d'artistes, és a dir, de persones que volen dir alguna cosa intransferible. Aquest problema, en fi, només és soluble si considerem que el «respecte» al dramaturg per part del director no ha de ser mai *estricte* i sí, en canvi, *rigorós*; si creiem que el dramaturg no descobreix paisatges concrets, sinó alguns dels infinits paisatges d'un altre país. Labiche, per exemple, escriu i descriu molts *gags*, però la seva veritable aportació és que *delimita un àmbit de gags*, que ell mateix només explora parcialment. La feina de l'escenificador és —si se'm permet aquesta imatge— completar aquesta exploració inacabada sense canviar de territori. Labiche, com qualsevol dramaturg, no és ell i els seus continguts, sinó ell i el seu continent.

És per totes aquestes raons que jo he afegit molts *gags* als que Labiche ja proposa. Tots es basen en l'aplicació de la idea fonamental que abans he exposat: l'ús de l'apart



com a instrument d'una concepció no realista del temps i de l'espai, i com a portador d'una filosofia que ens parla de la impotència dels éssers humans per a dominar realment aquest temps i aquest espai. Altrament dit, tots els *gags* que he inventat segons *Labiche* estan relacionats amb l'espai i amb el temps.

Sens dubte, el més agosarat de tots pertany a l'escenificació de *La meva Ismènia* i consisteix en la introducció d'un *fregolisme* no previst pel dramaturg. A la cinquena escena d'aquesta obra (on assistim a la lluita aferrissada entre el pare i el pretendent d'Ismènia), Dardenboeuf, l'aspirant, entra per primera vegada a l'escenari enmig de l'expectació de tota la família reunida, que espera des de fa estona que es decideixi a llevar-se. Aquest moment, al text de *Labiche*, no és objecte de cap *gag* especial. Al meu muntatge, en canvi, Dardenboeuf, en comptes d'entrar —tal com diu l'acotació— correctament vestit, apareixia —com qui va a l'excusat— en camisa de dormir i amb un estrenyecaps amb borla, provocant la sorpresa dels altres personatges i la hilaritat dels espectadors. Les raons d'aquesta hilaritat són prou clares i no val la pena comentar-les, però vull afegir que aquest *gag* —certament tradicional— contradiu totes les lleis de la versemblança. Es basa, de fet, en l'acceptació, per part de l'espectador, de l'elasticitat de l'espai, perquè, contràriament, Dardenboeuf havia d'haver sentit forçosament les veus dels personatges del saló. El públic, però, no s'estranyava d'aquesta «incongruència» perquè ja havia entès que, en aquesta dramaturgia, les distàncies físiques són variables, estan al servei de les necessitats dramàtiques.

Ara bé, el *gag* no acabava aquí. En descobrir el seu error, Dardenboeuf girava cua ràpidament i es tornava a tancar a la seva cambra. En una dramaturgia de la versemblança, hauria calgut, en aquest moment, deixar passar —encara que fos a escala reduïda— el temps necessari perquè una persona es vesteixi de cap a peus, i justificar-lo amb accions o sentiments dels altres personatges que segurament no tindrien cap mena d'interès. Dardenboeuf, en canvi, al meu muntatge, tornava a sortir immediatament, i vestit del tot, i l'escena seguia com si no hagués passat res. El públic, per la seva banda, apreciava aquest efecte teatral (que no trobem en cap altra forma d'expressió artística i que altres dramaturgies lamentablement no permeten) i no se n'estranyava gens. També la segona part del *gag* pertanyia a l'univers *labichia* perquè, de la mateixa manera que

la primera fase es basava en l'elasticitat de l'espai, aquesta es fonamentava en l'elasticitat del temps. L'autonomia del temps escènic propugnada per Labiche amb l'ús dels aparts em permetia introduir aquest *fregolisme* i, inversament, aquest em permetia subratllar la concepció *labichiana* del temps i de l'espai escènics.

La no-submissió del temps i de l'espai escènics al criteri de la versemblança és determinant a l'hora d'abordar el terreny escenogràfic, sobretot en un autor com Labiche, que descriu de manera minuciosa els decorats de les seves obres. Una vegada més, es planteja aquí el problema dels límits del respecte a les indicacions del dramaturg.

Aquest problema deixa de ser metafísic o irresoluble quan es parteix d'una idea central: si la clau de la comicitat de Labiche —i de la seva filosofia— és l'apart, escenificar Labiche és, en darrer terme, escenificar l'apart i, per tant, cal que l'escenografia —l'estructura espacial que determina els temps— respongui a aquest criteri. I aquest criteri, que he aplicat tant a l'escenificació de *La meva Ismènia* com a la d'*El més feliç dels tres*, es tradueix així:

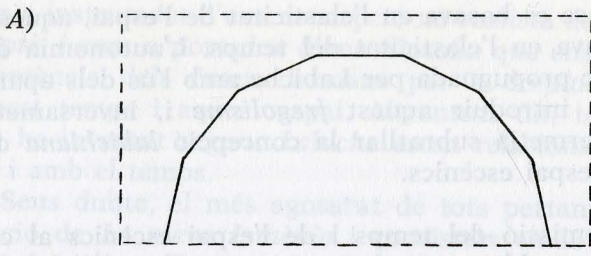
1. Creació d'un espai reduït, per dues raons. En primer lloc, per tal de fer visible —encara que sigui subliminalment— la capacitat transformadora de l'espai que té l'apart: si es vol aconseguir que l'espai s'ampliï, cal que primer sigui petit. En segon lloc, per tal d'augmentar l'eficàcia del *gag*, que sempre es basa en la proximitat dels personatges i en la promiscuïtat d'objectes i de persones. A l'espai sideral, els *gags* són impossibles.

2. Creació d'un espai que respongui a l'època en què vivien els personatges, sense subordinar-lo, però, a una reproducció museística d'aquest espai ni a la del mobiliari i vestits que li corresponen exactament. L'escenografia no és un document, sinó un instrument escènic i un signe que ens parla d'una època sense reproduir-la de manera estricta. És art utilitari, com les joies.

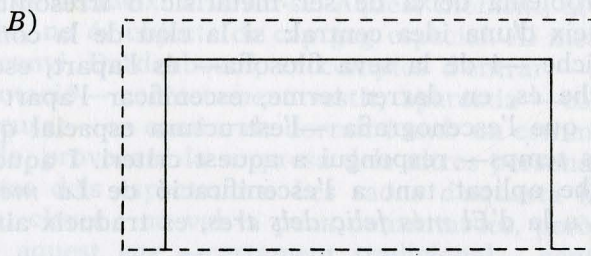
Tant a *La meva Ismènia* com a *El més feliç dels tres*, els escenògrafs<sup>6</sup> han creat un espai semicircular —o més exactament poligonal— d'uns vuit metres de boca, del tipus

6. Montse Amenós, Andreu Rabal i Isidre Prunés a *La meva Ismènia*, i Andreu Rabal a *El més feliç dels tres*.

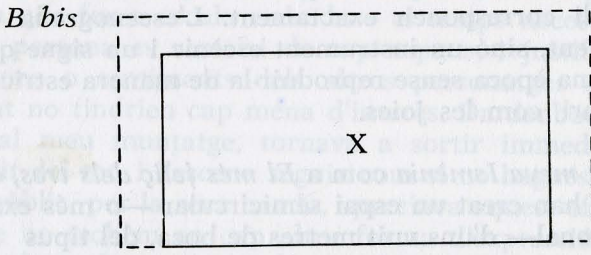




Dins un escenari a la italiana, aquesta disposició s'adapta molt millor a la dramaturgia de la no versemblança que l'estructura habitual en forma de caixa, del tipus



Aquesta darrera disposició és pròpia —i no perquè sí— de la dramaturgia naturalista en la mesura que incita a imaginar allò que els mateixos teòrics del naturalisme van anomenar *quarta paret*, complement conceptual de les tres parets realment visibles per a l'espectador. L'existència d'aquesta quarta paret té conseqüències importants des del punt de vista del centre de gravetat de l'espai escènic. En efecte, basta dibuixar-la, per adonar-se que a l'estructura B bis

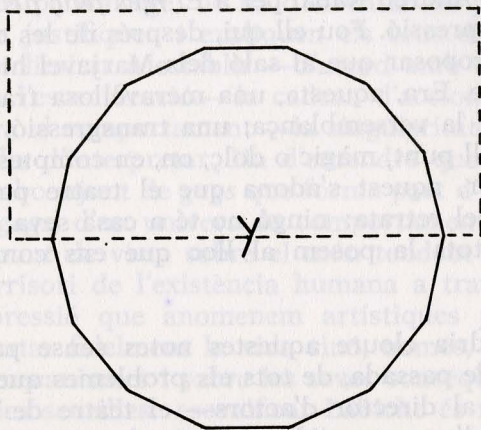


el centre geogràfic, i per tant dramàtic, és el punt X, equidistant del fons i de la corbata. X i la seva perifèria imme-

diata són el lloc del drama en la dramaturgia de la versemblança —el lloc privilegiat.

Però si creiem que cal privilegiar el lloc de l'apart, i no el del drama intern, la configuració A ens és molt més útil. Si la completem, trobem aquest dibuix:

A bis



Altrament dit, l'espai A suscita en l'espectador la idea d'un espai circular A bis, que abraça alhora l'escenari i el públic, destruint la mateixa barrera que destrueix l'apart quan converteix l'espectador en un element actiu (el confident) de la representació teatral. El centre de gravetat d'aquest espai és Y, o sigui, el punt equidistant entre l'escenari i la sala. En altres paraules, gràcies a aquesta configuració, l'apart (que, per regla general, s'ha d'interpretar tan a prop del públic com es pugui) ocupa el punt central de l'espai conceptual, es converteix en l'element dramàtic central de l'espectacle. Mirat inversament, el centre de l'espai és el lloc de l'apart, aquell lloc que agermana la intimitat i la publicitat, que permet posar de manifest l'oposició entre la vida *interior* (una vida que es diu des de l'interior de l'espai) i una societat que gira *entorn* del jo estratègia i que comprèn, alhora, els altres personatges (l'enemic) i uns espectadors que, provisionalment, esdevenen aliats.

A més a més, la configuració A bis suscita en l'espectador la idea d'un equilibri de forces que és consubstancial a una dramaturgia, com la de Labiche, on no hi ha ni bons ni dolents, on tots els personatges —tots els comportaments— estan tallats pel mateix patró: el cercle, en efecte, és la



resultant, la transcripció estàtica d'un equilibri dinàmic, és a dir, el perfil més adient per a un dramaturg capaç d'explicar el món com una lluita sense fi i plena de finals aleatoris.

Aquesta idea d'equilibri (que es tradueix gràficament sota la forma de la simetria) va trobar en l'escenografia creada per Andreu Rabal per a *El més feliç dels tres* la seva màxima expressió. Fou ell qui, després de les converses inicials, va proposar que al saló dels Marjavel hi hagués dues llars de foc. Era, aquesta, una meravellosa transgressió del principi de la versemblança; una transgressió que se situava en aquell punt, màgic o dolç, on, en comptes de provocar l'espectador, aquest s'adona que el teatre parla del món perquè no el retrata: ningú no té a casa seva dues llars de foc, però tots la posem al lloc que ens convé quan ens convé.

No voldria cloure aquestes notes sense parlar, encara que sigui de passada, de tots els problemes que planteja als actors —i al director d'actors— el teatre de Labiche.

Alguns d'aquests problemes són deguts, sens dubte, a la inexistència a Catalunya d'una tradició sòlida en l'escenificació del vodevil i en la d'altres gèneres que li són molt pròxims —com, per exemple, la comèdia. Ni en tenim l'experiència, ni en tenim els models. Això és tan cert que molts escenificadors i alguns crítics han denunciat aquesta situació: els llargs decennis de la dictadura han fet que no ens poguéssim dedicar a la frivolitat, convençuts com estàvem que no es podia riure en un país on tot feia plorar. Si a aquesta situació afegim el fet que la major part d'actors disposats a emprendre l'aventura del vodevil o de la comèdia són, en general, molt joves (i per tant no s'adapten a la gamma d'edats que el vodevil reclama), les dificultats per a representar vodevils poden semblar insuperables.

Però l'entrebanc més gran de tots pertany a un ordre diferent: la formació de l'actor (fins i tot d'un actor encara no format) es basa en la idea (tributària del criteri de la versemblança) segons la qual l'anàlisi d'un personatge consisteix a esbrinar si aquest és bo o dolent. El mal de Labiche —el gran bé de Labiche— és que cap dels seus personatges no respon a aquesta idea. El problema de l'actor de Labiche és comprendre que el seu personatge ni és bo ni és traïdor, sinó que ha de ser construït sobre uns altres criteris; uns criteris que no són ni els del «mètode» ni els del «mim»

(basats igualment en una predefinició moral dels personatges) perquè, en ambdós casos, el seu comportament depèn de la seva psicologia, és a dir, en termes tècnics, de les seves motivacions i de la concreció d'aquestes després de ser filtrades per l'experiència personal de l'interpret. L'actor del vodevil no s'ha de dedicar a investigar la naturalesa secreta del seu personatge; no ha d'inventar els pre-drames invisibles que justifiquen i expliquen els seus drames presents: s'ha de limitar a establir —d'acord amb el text i el to general de l'escenificació— la cadena d'accions que perfila i configura el comportament —la singularitat— del personatge que ha d'interpretar. Ha d'entendre que un personatge és un subconjunt de *gags* que forma part d'un univers coherent de *gags*, d'un univers de comportaments que responen a un punt de vista sobre el món tendent a mostrar el caràcter irrisori de l'existència humana a través d'unes formes d'expressió que anomenem artístiques perquè no pretenen retratar fidelment la vida sinó, només, opinar sobre els seus mecanismes i sobre les seves conseqüències.

En paraules senzilles: escenificar Labiche és reivindicar una forma de teatre que converteix l'escenari en l'espai tri-dimensional d'una ripetició tan fictícia com humana.

JAUME MELENDRES

## SUMMARY

The relations between form and philosophy, between dramatic structure and world's conception are the purpose of this article based on two experiences of staging Labiche. J. M. emphasizes the central part played, in the vaudeville by Labiche, by the aside technique, source of humour and also essential element in order to express the Labiche's deep philosophic pessimism. Finally, he analyses some problems posed, from the point of view of actors and scenography, by a dramatic art which is subjected neither to the verisimilitude's criterion, nor to a manicheist conception of the characters.



## RESUMEN

Las relaciones entre forma y filosofía, entre estructura dramática y visión del mundo son el objeto de este artículo basado en dos experiencias de escenificación de Labiche. J. M. destaca el papel central que juega en el vodevil labichiano la técnica del aparte, fuente de comicidad y a la vez elemento indispensable para la expresión del profundo pesimismo filosófico de Labiche. Finalmente, analiza algunos de los problemas que plantea, desde el punto de vista actoral y escenográfico, una dramaturgia que no está sometida ni al criterio de la verosimilitud ni a una concepción maniqueísta de los personajes.

## RÉSUMÉ

Les rapports entre forme et philosophie, entre structure dramatique et vision du monde constituent le but de cet article basé sur deux expériences de mise en scène de Labiche. J. M. souligne le rôle central qui joue dans le vaudeville de Labiche la technique de l'aparté, à la fois source comique et élément indispensable pour l'expression du profond pessimisme philosophique de Labiche. A la fin, il analyse quelques problèmes posés, du point de vue des acteurs et de la mise en scène, par une dramaturgie qui n'est soumise ni au critère de la vraisemblance ni à une conception manichéiste des personnages.

## SUMMARY

The relations between form and philosophy, between dramatic structure and world's conception are the purpose of this article based on two experiences of staging Labiche. J. M. emphasizes the central part played, in the vaudeville by Labiche, by the aside technique, source of humour and also essential element in order to express the Labiche's deep philosophic pessimism. Finally, he analyses some problems posed, from the point of view of actors and scenography, by a dramatic art which is subjected neither to the verisimilitude's criterion nor to a manicheist conception of the characters.

JAUME VIDAL ALCOVER

## JOSEP M. DE SAGARRA, TRADUCTOR

Lliçó inaugural del curs 1981-1982 de l'Institut del Teatre,  
de Barcelona, dictada al Palau Güell, el 7 de desembre de 1981

Ja per moltes extral·literaris —que sempre n'hi ha, i en aquest cas eren molts—, sinó també per un dirigisme cultural, que alterava greument el gust del públic lector. No és que els barrots de la nostra literatura arribassin a apartar aquests lectors de l'obra de Sagarra, però la intenció prou se la veia. Vaig tenir, finalment, l'ocasió de fer un llarg parlament sobre Sagarra, en el curs d'una sèrie de conferències encarregades per l'Ajuntament de Barcelona a diversos dissertants. Però aquell acte va ésser suprimit, no sé encara exactament per què; i tant se val. Avui, invitat per l'Institut del Teatre, tenc l'ocasió de parlar d'un autor català que sempre he admirat com crec que cal admirar un autor: sentint-te d'acord amb ell tot sovint i barallant-t'hi desitars. Ho agraeisc. L'aspecte sobre el qual se m'ha indicat que parlaré, Sagarra, traductor de Shakespeare, no em sembla el més interessant d'aquest escriptor, que m'atrau molt més per la seva obra original. Però també la tasca acomplida sobre obres d'altri és del tot digna de consideració. He d'advertir només que no esgotaré ni de molt el tema, el qual mereix un estudi minuciós i acurat que ens doni amb justícia i certesa la valoració d'aquesta feina ingent empresa i acomplida per Josep Maria de Sagarra.

En el començament de les literatures en llengua vulgar, és a dir, de les que amb el temps serien les literatures de les diverses llengües modernes, hi ha els traductors o, més ben dit, les traduccions, perquè la feina antiga ens ha pervengut molt sovint com a anònima: la passió pel nom i la firma i pel dret de propietat són coses dels miserables i presumptuosos temps moderns. Es tradueixen les vides de sants, els miracles de la Mare de Déu, els llibres d'història, però també les obres d'amenitat i pur entreteniment, com són les lleçes



Quan em vaig fer càrrec de la càtedra de Literatura catalana a la Universitat, vaig rebre un programa, que era l'oficial i d'ús general en les lliçons sobre la matèria, i vaig advertir, literalment escandalitzat, que en aquell programa no figurava el nom de Josep Maria de Sagarra. Vaig aconseguir —fàcilment, tot sigui dit— que la falla es rectificàs. Se'm va fer evident, aleshores, que era de tot punt necessari, si és que volíem tenir una visió justa de la nostra literatura, emprendre una reivindicació de Sagarra, que jo sabia decantat d'allò que, en termes teatrals, en diríem el repertori, no ja per motius extraliteraris —que sempre n'hi ha, i en aquest cas eren molts—, sinó també per un dirigisme cultural, que alterava greument el gust del públic lector. No és que els burots de la nostra literatura arribassin a apartar aquests lectors de l'obra de Sagarra, però la intenció prou se'ls veia. Vaig tenir, finalment, l'ocasió de fer un llarg parlament sobre Sagarra, en el curs d'una sèrie de conferències encarregades per l'Ajuntament de Barcelona a diversos dissertants. Però aquell acte va ésser suprimit, no sé encara exactament per què, i tant se val. Avui, invitat per l'Institut del Teatre, tenc l'ocasió de parlar d'un autor català que sempre he admirat com crec que cal admirar un autor: sentint-te d'acord amb ell tot sovint i barallant-t'hi desiara. Ho agrasc. L'aspecte sobre el qual se m'ha indicat que parlàs, Sagarra, traductor de Shakespeare, no em sembla el més interessant d'aquest escriptor, que m'atrau molt més per la seva obra original. Però també la tasca acomplida sobre obres d'altri és del tot digna de consideració. He d'advertir només que no esgotaré ni de molt el tema, el qual mereix un estudi minuciós i acurat que ens doni amb justícia i certesa la valoració d'aquesta feina ingent empresa i acomplida per Josep Maria de Sagarra.

\* \* \*

En el començament de les literatures en llengua vulgar, és a dir, de les que amb el temps serien les literatures de les diverses llengües modernes, hi ha els traductors o, més ben dit, les traduccions, perquè la feina antiga ens ha pervengut molt sovint com a anònima: la passió pel nom i la firma i pel dret de propietat són coses dels miserables i presumptuosos temps moderns. Es tradueixen les vides de sants, els miracles de la Mare de Déu, els llibres d'història, però també les obres d'amenitat i pur entreteniment, com són les llegendes.



des de la mitologia clàssica i de la guerra de Troia i els nombrosos reculls de contes, faules i exemples que satisfien els lleures dels lectors medievals, amb la saludable intenció, a més, d'alliçonar-los sobre el camí de la recta conducta, que és el sol que mena a la salvació eterna. Eren traduccions, aquestes, d'obres llatines, no gaire llunyanes en el temps, però escrites en aquell idioma, que es mantenia i que es va mantenir encara molt de temps com a llengua de cultura, a les escoles, als monestirs i a l'Església, i que el públic lector o, sobretot, auditor (la lectura en veu alta, destinada a una concurrència més o menys nombrosa i més o menys distingida o culta, era més freqüent que la lectura individual, privada, a casa) malentenia o no entenia ja en absolut.<sup>1</sup>

Aquestes traduccions es donen, en català, mentre dura l'ús literari normal de la nostra llengua, és a dir, fins al trenc del segle XVI, i tenen —com, d'altra banda, en les altres literatures europees— una doble, diversa intenció: o bé són versions del tot lliures, que diríem avui, de les obres traduïdes, o s'atenen a una més estricta literalitat. Serien exemple de les primeres, fora de Catalunya, el *Roman d'Alexandre* francès o el *Poema de Alexandre* castellà, i, en llengua catalana, el *Llibre dels Set Savis* i el *Guillem de Varoic*, anònim aquell, de Joanot Martorell l'altre. Aquelles dues són refeccions, en vers, de l'apòcrifa i fabulosa història del rei Alexandre de Macedònia, composta en el segle III, per un autor desconegut, dins l'estil de les novel·les bizantines, en prosa, i traduïda al llatí (cal recordar que el vehicle difusor dels textos grecs i orientals era el llatí, perquè el grec era ignorat i no se'n va reprendre l'estudi fins a l'època renaixentista) devers un segle més tard.<sup>2</sup> El *Llibre dels Set Savis*

1. Sembla que la primera prova documentada que el llatí feia de mal entendre és una disposició del concili de Tours (813), on es manava que els bisbes procurassin traslladar les homilies *in rusticam romanam linguam*, és a dir, en el llenguatge vulgar del poble (Joan BASTARDAS: *El català preliterari*, dins «Actes del quart col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes», Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, p. 38). El primer text conegut en català és un fragment de la traducció del *Forum judicum* (A. Mundó, *Un monument antiquíssim de la llengua catalana*, a «Serra d'Or», II (1960), núm. 6, pp. 22-23).

2. Vegeu la traducció castellana del Pseudo Calístenes: *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, a cura de Carlos García Gual, «Biblioteca Clásica Gredos» 1, Madrid, Ed. Gredos, 1977.



és, igualment, la refeta d'un recull de contes orientals, o d'origen oriental, que també va tenir una ampla difusió i que el traductor català va fer, en vers, damunt una versió francesa del segle XIII en prosa.<sup>3</sup> El *Guillem de Varoic*, en canvi, és una versió en prosa d'un vell poema en francès, el *Guy de Warwick*, feta per Joanot Martorell, que després la va incorporar com a introducció o part preliminar de la seva novel·la *Tirant lo Blanc*.<sup>4</sup> D'exemples de traduccions, diguem-ne, literals, tantes com en vulguem: la del *Decameron* de Boccaccio, i diguem que la darrera novel·la d'aquesta traducció anònima és, en canvi, d'autor conegut, i tan il·lustre com Bernat Metge, el qual, en la *Història de Valter e Griselda*, ens ha deixat una de les mostres més belles i elegants de la prosa catalana antiga;<sup>5</sup> la de les *Paradoxes* de Ciceró, feta per aquell Ferran Valentí, de Mallorca, tan impregnat de l'esperit de l'Humanisme, que va batejar els seus fills amb noms presos dels mites i de les llegendes clàssiques;<sup>6</sup> la bella traducció del *Psaltiri*, feta per una ploma tan ben trempada com la de Roís de Corella.<sup>7</sup>

No cal dir que només consideram com a traduccions pròpies aquestes últimes. Les altres són una incorporació plena a la cultura catalana d'un tema i el seu tractament, nascuts dins una cultura externa, a la manera del pessebre, on vestim a la moda de la nostra terra els pastors i els altres per-

3. Vegeu l'edició d'Ignasi de Janer, *Llibre dels Set Savis de Roma*, Societat Catalana de Bibliòfils, Barcelona, 1907.
4. Vegeu-ne l'edició i comentaris a Pere Bohigas, *Tractats de cavalleria*, «Els Nostres Clàssics» 57, Barcelona, Ed. Barcino, 1947, pp. 43 a 77 i 16 a 24.
5. Hi ha una sola edició completa de la traducció catalana medieval del *Decameron*: la de J. Massó i Torrents, a la «Bibliotheca Hispanica» de la Hispanic Society of America, Nova York 1910. La *Història de Valter e Griselda* ha estat editada, entre altres, per M. de Riquer, *Obras de Bernat Metge*, «Biblioteca de Autores Barceloneses», Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Barcelona, 1959, pp. 117 a 155, i, al pròleg, pp. 45 a 58, fa un estudi de la traducció i del seu estil.
6. Ferran Valentí va tenir un fill i cinc filles i els fa posar de nom Teseu, Hipòlita, Fedra, Adriana, Policena i Lucrècia. Vegeu l'edició de la seva *Traducció de les Paradoxes de Ciceró* i del seu *Parlament al Gran e General Consell*, a cura de Josep M. Morató i Thomàs, «Biblioteca Catalana d'Obres Antiques», Barcelona 1959.
7. El *Psaltiri* en català de Roís de Corella es va imprimir a Venècia, el 1490; n'hi ha edició moderna: Sant Feliu de Guíxols, imp. Viader, 1928.



sonatges que es mouen a l'entorn del naixement meravellós de Jesús a Betlem, o com en els *Poemes bíblics* de Joan Alcover, on el poble jueu habita un paisatge mallorquí. La traducció pròpia només vol fer entendre al lector que no comprèn el text original la significació d'aquest text, sense treure'l, però, de l'entorn cultural on ha estat pensat i escrit. Això planteja el problema del grau de literalitat que cal exigir al traductor. Els antics no s'avenien al rigor com de mirall que se sol exigir als traductors d'avui. L'exigència, portada fins a un tal extrem, és inoportuna, perquè la intel·ligència d'un text no depèn només d'una matemàtica equivalència de mots, i els antics entenien que podien donar via lliure a un cert procés interpretatiu, en virtut del qual el text original podia ésser alentit, en el decurs de l'acció narrativa, o accelerat, segons pensàs el traductor com havia de fer-lo entenent als seus lectors, perquè sempre cal pensar que la traducció no és únicament la translació d'un text d'una llengua a una altra sinó, a més, la transmissió d'una cultura a una altra cultura, i això sense necessitat de recórrer a la versió lliure, a la recreació, de què parlàvem abans. M'explicaré. Si jo vull traduir Proust del francès al català —que és una feina que ara tenc entre mans—, ¿com traduiré el *vous*, que és el tractament habitual i general que es donen els personatges de l'extensa novel·la? Ni que em transportàs al temps en què la narració transcorre, el final del segle XIX, no podria fer que unes criatures de deu o dotze anys que juguen plegats es tractassin, en el nostre món, de vostè, ni molt menys de vós, com fan els lladres i serenos de les novel·les de «La cua de palla». La prova de la dificultat de la traducció en aquest aspecte cultural —de cultura domèstica, quotidiana, vull dir— és l'abundor de barbarismes, com *couplet*, *ambigú*, *high life*, *canapè*, *suspense*, *long play*, *play back*, *atún* i *bocadillo*. I això no solament per la nostra llengua: el malcriat francès, que amb tanta cura resguarden diccionaris, gramàtiques i acadèmies, de tal manera ha estat alterat en la seva puresa, que es parla reiteradament d'un *franglais* per denotar la quantitat d'anglicismes que ha hagut d'assumir la llengua de Racine i d'Henri de Montherlant.

Però això són figues d'altre paner, o d'altre sostre, com diuen a Mallorca, probablement perquè els mallorquins alludeixen a les figues seques, encistades en una sèrie de capes o sostres horitzontals, i els barcelonins es refereixen a les figues verdes, collides de la figuera: un altre problema de traducció dins un mateix idioma, que es dona en totes les



llengües antigues i naturals del món. La traducció pròpia, és a dir, el transport d'un text d'una llengua forana a la pròpia amb la finalitat d'esser purament entès, no gens desconnectat, però, del context cultural on va néixer, ha estat força abundant en la nostra literatura. La menció del *Valter e Griselda* de Bernat Metge ens permet d'afirmar l'existència, en català, d'una bona escola de traductors des dels temps antics. A part els nombrosos traductors anònims —de la *Llegenda àuria* del bisbe de Gènova Jacopo della Voragine,<sup>8</sup> del *Llibre d'eximplis ordenats per A B C*,<sup>9</sup> de les *Novel·letes exemplars*,<sup>10</sup> per no citar més que els textos que són a la capçalera de la nostra narrativa—, tenim el que podríem anomenar estudi reial de traductors de la cort de Pere el Cerimoniós, que va passar al català obres àrabs, com el *Llibre de les medicines particulars* d'Ibn Wàfid, llatines, com el *De re rustica* de Palladi Rutili, el tractat de Boeci *De consolatione philosophiae*, l'*Speculum historiale*, o història del món, de Vincent de Beauvais, i àdhuc castellanés, com és la versió de les *Partidas* del rei Alfons X, dit el Savi.<sup>11</sup> Esmentam encara traduccions d'obres més significades, com són les *Històries troianes* del protonotari reial Jaume de Conesa, feta sobre la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne,<sup>12</sup> la del *De dictis et factis memorabilibus* de Valeri Màxim i la del *De providentia* de Sèneca, fetes pel dominic valencià fra Antoni Canals,<sup>13</sup> la de les *Me-*

8. Edició d'un manuscrit, el de París (núm. 44 del fons espanyol), a cura de Ch. S. Maneikis Kniazzezh i E. J. Neugaard, amb prefaci i anotacions de J. Coromines: *Vides de sants rosselloneses*, Barcelona, Fundació Salvador Vives Casajua, 1977, 3 volums, i d'un altre manuscrit, el de la Biblioteca Episcopal de Vic, a cura de Nolasca Rebull, Olot 1976.

9. *Recull de eximplis e miracles, gestes e faules e altres ligendes ordenades per A-B-C*, a cura de Marian Aguiló i Fuster, «Biblioteca Catalana», Barcelona 1881, 2 volums.

10. Edició a cura de R. Aramon i Serra, «Els Nostres Clàssics» 48, Barcelona, Ed. Barcino, 1934. Conté cinc narracions: *Història de la filla del rei d'Hongria*, *Història de la filla de l'emperador Constantí*, *La comtessa fidel*, *Història d'Amic i Melis* i *El fill del senescal d'Egipte*.

11. Vegeu A. Rubió i Lluch, *La cultura catalana en el regnat de Pere III*, «Estudis Universitaris Catalans», VIII (1914), pp. 219-247. També, pel que fa a les traduccions renaixentistes, M. de Riquer, *L'humanisme català*, «Col·lecció Popular Barcino» 105, Barcelona, Ed. Barcino, 1934, pp. 14 a 17.

12. Edició de R. Miquel i Planas, «Biblioteca Catalana», Barcelona 1906.

13. Edicions: *Llibre anomenat Valeri Màxim, dels dits y fets*



tamorfofis ovidianes, feta sota el títol *Los quinze llibres de les transformacions del poeta Ovidi*, per Francesc Alegre i publicada a Barcelona el 1494...<sup>14</sup> Ja hem esmentat la traducció anònima del *Decameron*, la de les *Paradoxes* de Ciceró, per Ferran Valentí, el *Psaltiri* de Roís de Corella, i caldria encara afegir que també va traduir, aquest, la *Vita Christi* de Ludolf de Saxònia, anomenat el Cartoixà...<sup>15</sup>

Una de les tasques que emprengueren els nostres renaixentistes, en la seva campanya de recuperació de la llengua, va esser la de les traduccions: calia que els lectors catalans poguessin llegir en la seva llengua les obres cabdals, o que en aquell moment es creien suficientment interessants (perquè això va de modes i és matèria sempre discutible i variable), de la literatura universal. Un dels prohoms de la Renaixença, Joan Cortada i Sala, peoner de les reivindicacions polítiques del regionalisme, ens ha deixat una sola obra escrita en català, i és la traducció d'un poema romàntic, *La fugitiva*, de Tomasso Grossi: la traducció és del 1834, és a dir, ben de l'alba de la Renaixença.<sup>16</sup> A les novel·les en fulletó que publicava «La Renaixensa» abunden, al costat d'obres originals d'autors catalans —ignorades avui per l'actitud desdenyosa adoptada pel Noucentisme militant—, nombroses traduccions d'autors francesos, italians i d'altres llengües, entre les quals record ara especialment una de *Le Horla* de Guy de Maupassant, feta per Carles Bosch de la

---

*memorables*, traducció per frare Antoni Canals, a cura de R. Miquel i Planas, «Biblioteca Catalana», Barcelona 1914, 2 volums; Antoni Canals: *Scipió e Anibal, De providència (de Sèneca), De arra de ànima (d'Hug de Sant Victor)*, a cura de M. de Riquer, «Els Nostres Clàssics» 49, Barcelona, Ed. Barcino, 1935 (*Scipió e Anibal* és una traducció en prosa d'un passatge del poema llatí *Africa* de Petrarca).

14. *Quinze llibres de les transformacions del poeta Ovidi e los quinze llibres de alegories e morals exposicions sobre ells*, Barcelona 1494; no hi ha edició moderna (l'incunable es conserva a la Biblioteca Universitària de Barcelona).
15. Tampoc no hi ha edició moderna d'aquesta traducció; només el pròleg que publicà R. Miquel i Planas a *Obres de J. Roig de Corella*, «Biblioteca Catalana», Barcelona 1913.
16. *La Noya Fugitiva*, «romans escrit en dialecte milanés y en octaves reals per Tomás Grossi, y traduhit en lo mateix metro y en dialecte catalá, per Joan Cortada», Barcelona 1834. J. L. Estelrich va incorporar aquesta traducció a la seva voluminosa *Antología de poetas líricos italianos*, Palma de Mallorca, Escuela-Tipográfica Provincial, 1889, en nota a peu de pàgina, ocupant les 718 a 725.



Trinxeria, gran admirador del realisme francès i sobretot de Balzac, el qual considerava «lo rey dels novel·listas qu'hem de pendrer per modelo», i, aquesta opinió no obstant, el pròdig autor de *La Comédie humaine* no va esser, ni ha estat encara, abundantment traduït a la nostra llengua.<sup>17</sup> Si repassem la llista de la «Biblioteca Popular de «L'Avenç»», hi trobarem els noms de Tolstoi, de Chateaubriand, de Gorki, traduïts, respectivament, per Casas Carbó i per Puig i Ferrer, per Manuel de Montoliu i per Puig i Ferrer altra vegada.<sup>18</sup> No podem, rigorosament, presentar aquestes traduccions com a exemplars: ens consta que Puig i Ferrer no traduïa Tolstoi ni Gorki del rus, i algú ha posat en dubte que Joan Maragall sabés prou alemany per traduir directament Goethe i Novalis.<sup>19</sup> Vet aquí, doncs, un greu problema: cal rebutjar aquestes traduccions? ¿Hem d'ignorar uns textos d'un poeta tan sensible com Joan Maragall, d'un prosista tan ric d'expressió i tan ajustat com Puig i Ferrer?

La traducció, doncs, presenta dos aspectes: l'un, l'afany d'incorporar els autors externs al coneixement dels lectors de casa; l'altre, la garantia que aquesta incorporació sigui fidel, que el text traduït es correspongui exactament amb l'original. La primera consideració permet la màxima tolerància: que Puig i Ferrer tradueixi Gorki del francès o,

17. La tasca dels traductors vuitcentistes, abundosa i sovint anònima, ens sembla avui molt desigual, pel que fa a la tria d'originals; en el volum de *Novelas catalanas y estrangeras publicadas en lo folletí de La Renaixensa* corresponent a l'any 1900, hi trobam el divulgadíssim *Les meves presons* de Silvio Pellico, un Turgenief, la *Mademoiselle de Scudéry* de Hoffmann, un Paul Bourget traduït per Lluís Bartrina, el qual, a més, tradueix uns desconeguts —desconeguts per mi, almenys— Enrich C. Moreau i Pere des Brandes, i encara, en traduccions anònimes, hi ha unes narracions d'Elisa Orzesko i una altra de Pere des Brandes, igualment ignorats. No jutgem, però, sobre l'encert o desencert d'aquells bons avis; cada temps té el seu gust i són —i seran— molts els fills del seu temps que no suporten el pas a uns de nous.
18. També aquells volumets de color calèndula —o bojac, per usar una forma més castissa i tot advertint que Fabra escrivia bojac— de la *Biblioteca popular de «L'Avenç»* varen complir la seva missió de donar a conèixer la literatura estrangera del moment, que era el del Modernisme, amb rerialles romàntiques (un Tolstoi, per exemple) i avançaments noucentistes (diguem *La vita nova* del Dant traduïda per Montoliu).
19. Vegeu Jaume TUR: *Maragall i Goethe*, «Biblioteca Torres Amat» 2, Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona, 1974, pp. 17 a 41 especialment.



en un cas més acceptable, que els traductors, pagats a tant per pàgina, vagin de pressa, com qui treballa a preu fet, i no s'hi mirin gaire. Aquell qui va traduir aquell fragment de la història de les guerres púniques com que «Anníbal va travessar d'un salt els Pirineus» no va tenir temps de mirar un diccionari, on hauria vist que *saltus* vol dir «coll» o «port de muntanya», i, així, el «*transiit Pyrenees per saltus*» hauria quedat «va travessar els Pirineus pels colls», que hauria estat més exacte, encara que no ens hauria donat aquesta imatge hiperbòlica del cabdill cartaginès travessant, en la seva pressa per arribar a Itàlia, l'alta serralada pirinenca d'un bot. Els errors, a vegades, són font de poesia. De gràcies d'aquestes, la història de les traduccions, en qualsevol llengua, en va plena. Això, la pressa a part, o a més de la pressa, suposa un desconeixement de la llengua original. El senyor que a *La Chartreuse de Parme* tradueix *frère mineur* per 'germà miner' en lloc de 'fra menor' no és un apressat sinó, simplement, un ignorant; com el que va traduir el títol d'aquella pel·lícula de Truffaut que es deia *Les quatre-cents coups* per *Los cuatrocientos golpes*, que no vol dir res, quan el sentit propi de la frase feta francesa significa «la disbauxa», «la gresca» i, en el cas concret de la pel·lícula que tractava d'uns col·legials que feien campana, això mateix: «fer campana», que en castellà crec que en diuen «*hacer novillos*».

És clar que sovint, com en aquest cas, la traducció no és fàcil; aleshores la garantia de fidelitat a què em referia s'ha de moure dins un ample camp d'aproximació, ja que és molt difícil trobar l'exactitud matemàtica. En el cas del títol de Truffaut que suara alludia, veig que els diccionaris recullen la frase «*faire les cent —no les quatre-cents— coups*» i tradueixen «fer gresca, rebombori», «fer disbauxes». <sup>20</sup> Per què Truffaut diu «quatre-cents» en lloc de «cent»? Podríem pensar que Truffaut dóna una exageració de la frase, un augmentatiu o un intensiu, permès pel seu sentit literal: cent cops / quatre-cents cops. Però un bon diccionari ens assabentarà de l'existència d'una doble frase feta: «*être aux cents coups*» i «*faire les quatre-cents coups*», i que la primera té el sentit d'«estar a les darreres» o «sentir-se molt

20. Diccionari català/francès, francès/català de C. i R. CASTELLANOS, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, SA, 1979, s.v. COUP, p. 700.



inquiet» i la segona el de «portar una vida dissipada».<sup>21</sup> L'intensiu no és de Truffaut, sinó del francès mateix, perquè no m'avenc a dubtar de la correlació d'una frase amb l'altra, correlació que es reflecteix en l'idioma original, però impossible de recollir en una traducció. Tornant al meu Proust, ¿com traduirem, perquè hi hagi també una correlació semàntica, aquests dos títols: *Du côté de chez Swann* i *Le côté des Guermantes*? L'excellent traductor de la *Recherche* al castellà, el poeta Pedro Salinas, tradueix *Por el camino de Swann* i *El mundo de los Guermantes*: no ha trobat la correspondència exacta, que li hauria donat, potser, la paraula *lado*, que no li ha semblat, però, de bon estil. El problema també es planteja en català, i confés que no li he trobat encara allò que en diuen el desllorigador.

Tot això sigui dit per exposar les dificultats de la traducció, que s'acreixen enormement quan s'han de fer compatibles: a) la pressa a enllestir la feina, sigui per exigència de l'editor, sigui perquè professionalment no és retent entretenir-se en una feina a preu fet, i b) el rigor de la fidelitat màxima de la traducció al text original. Les dues coses es donaven en el cas de Josep Maria de Sagarra: les traduccions de la *Divina Comèdia* i del teatre de Shakespeare, encarregades, si no vaig errat, per l'editorial Alpha, li suposaven uns ingressos que feien part important, supòs, dels que havia de menester i mereixia per viure decentment i amb la comoditat que tenia dret a exigir; la seva decència professional, alhora, no li permetia enllestir la feina de qualsevol manera, mancada d'aquell intent de perfecció que, no ja la seva condició d'home de lletres, sinó la seva sensibilitat de poeta i el seu bon gust li reclamaven.

Així i tot, la seva traducció del Dant —feta entre 1947 i 1952—<sup>22</sup> no va esser rebuda amb l'entusiasme que, al meu entendre, calia esperar. I dic que esperava una rebuda entusiasta per diverses raons: a) perquè la *Divina Comèdia* és una d'aquestes obres de la literatura universal que és plenament incorporada a la cultura catalana. No ja perquè fos traduïda relativament d'hora (el 1429, i és la primera traducció en vers que es coneix; abans n'havia fet una en castellà i en prosa un escriptor que era mig català, el marquès

21. Paul ROBERT: *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, vol. I (1978), s.v. COUP, IV, p. 988, 2a. columna.

22. Segons les *Memòries* (p. 700), ja la tenia publicada el 1951.

de Villena)<sup>23</sup> ni perquè algun dels nostres autors medievals l'imitàs o se'n fes ressò en les seves obres, sinó perquè en temps ben recents la gent mitjanament culta en podia recitar llargs fragments de memòria. Particularment jo vaig aprendre per via oral l'arrancada del poema, el passatge de Paolo i Francesca i l'oració de sant Bernat, de gent de casa: els meus oncles lletraferits, afectats de la lletra impresa, vull dir, però no professionals de la literatura, ni que fos per omplir els seus lleures, anaven recitant aquells fragments de l'*Infern*; el del *Paradis*, el m'ensenyava un altre oncle qui, a més de lector constant, era canonge i admirador de Costa i Llobera. Perquè es donava fins i tot un tòpic, respecte al poema del Dant, que indica fins a quin punt era incorporat com a cosa pròpia, tant, val a dir, com a mal conegut. És aquell que Joan Alcover reflecteix en una poesia de la seva època castellana, inserida en el seu recull de *Poesías* del 1887:

*¿Por qué, al leer a Dante, devoramos  
las páginas sublimes del Infierno,  
y nos invade abrumador fastidio  
al recorrer el Cielo?*

I respon que és tan trista la vida, que hi ha tan poques alegries en aquest món i abunden tant les llàgrimes, que

*no hay genio  
que halle en la tierra luminosas tintas  
para pintar un cielo.*<sup>24</sup>

Doncs bé, no obstant aquesta recepció absoluta de la *Divina Comèdia*, la traducció de Sagarra, que oferia un text més que correcte i la possibilitat de completar i arrodonir el coneixement del poema dantesc, va merèixer uns judicis més tost reticents.<sup>25</sup> Tant, que, encara no fa gaire, em vaig haver

23. Aquesta traducció de la *Divina Comèdia*, d'Andreu Febrer, és en curs de publicació a cura d'Annamaria Gallina a la col·lecció «Els Nostres Clàssics»; n'han aparegut ja quatre volums, els números 106 (1974), 107 (1975), 112 (1977) i 116 (1980) de la col·lecció. Hi ha una edició més antiga (1878) a cura de C. Vidal i Valenciano, que no va passar d'un volum, *Infern*, reeditat el 1906.

24. JUAN ALCOVER Y MASPONS: *Poesías*, Palma, Imprenta Biblioteca Popular, 1887.

25. «L'últim poeta popular de Catalunya i un gegant de les lletres catalanes fou els darrers anys de la seva vida objecte de



de sentir l'absurd d'assegurar un distingit professor de Literatura que la bona traducció catalana de la *Divina Comèdia* era la d'Andreu Febrer. És com si em diguessin que el palau dels duxs de Venècia és molt inferior al poblat talaiòtic de Capocorb. La traducció d'Andreu Febrer té un mèrit testimonial: és una traducció primerenca, com ja hem dit, i demostra l'admiració d'un català del començament del segle xv per una de les obres cabdals de la literatura europea, i l'afany de fer-la conèixer als seus compatriotes; no negaré que tenguí, desiara, alguns encerts, certament admirables, però en general solventa els problemes de la traducció recorrent a flagrants italianismes que no han tengut fortuna en l'esdevenidor de la llengua.<sup>26</sup>

Hi havia, de temps moderns, unes altres traduccions de la *Divina Comèdia*: una, que no conec, fragmentària, segons notícies —només de l'*Infern* i del *Purgatori*—, i en tercines lliures, de Narcís Verdager i Callís,<sup>27</sup> una altra, en vers i prosa, del marquès de Balanzó, Llorenç Balanzó i Pons (1860-1927), d'un llenguatge insegur, enredat encara en les vacil·lacions dels renaixentistes, poc fluid i que no reïx molt sovint a mantenir, en passatges especialment famosos i coneguts, la poesia de l'original.<sup>28</sup> Costa i Llobera també havia traduït l'oració de sant Bernat i no sé si algun altre fragment, amb motiu, crec, del cinquè centenari de la mort del poeta florentí (1921).<sup>29</sup>

Josep Maria de Sagarra posseïa justament aquells dots que semblen els indicats per a dur a bona fi una comesa d'aquesta envergadura. D'una banda, un entusiasme antic i

---

tota mena de crítiques envers la seva postura cívica i fins i tot envers la seva obra.» (Lluís Permanyer, *El Sagarra de l'exili i de la resistència*, a la revista «Arrel», de la Diputació de Barcelona, núm. 2, gener-abril 1982, p. 81.) Vegeu també les reserves de Jordi Carbonell a l'*Epíleg* al segon volum del teatre dins l'edició de les *Obres completes* de J. M. de Sagarra, «Biblioteca Perenne» 30, Barcelona, ed. Selecta, 1981. Val a dir, tanmateix, que la poesia de Sagarra va trobar lloc a les pàgines d'una revista tan exigent i rigorosa com era «Ariel».

26. J. Coromines parla de la llengua híbrida d'Andreu Febrer.

27. Barcelona 1921.

28. *La Divina Comèdia*, traduïda en rima i en prosa. Barcelona 1923-24, 3 vols.

29. Tradueix el cant XXXI del Paradís, *In forma dunque di candida rosa...* i l'oració de sant Bernat (Par., XXXIII), inclosos en *Obres completes*, «Biblioteca Perenne» 2, Barcelona, Ed. Selecta 1947.



constant per la literatura italiana i per totes les coses d'Itàlia en general, que podem veure ben expressat en el volum de les seves *Memòries*: aquella fascinació que diu que sent quan el pare Esteve Moreu, al col·legi dels jesuïtes, llegeix a classe la primera estrofa de l'*Orlando furioso* («*Le donne, i cavalier, l'arme, gli amore...*» fins a arribar al final «... sopra Re Carlo Imperator Romano»), és explicada amb expressió commovedora;<sup>30</sup> i sempre que parla de les seves passades per Itàlia i de les seves estades a les diverses ciutats italianes ho fa amb molt d'amor, sobretot quan es tracta de Florència, a la qual dedica els millors registres de la seva prosa.<sup>31</sup> D'altra banda, Sagarra tenia una gran facilitat de versificació, cosa que és una virtut, i no un desavantatge, com creuen alguns, sobretot si es tracta de compondre versos; la facilitat de Sagarra era equiparable a la que tenia el Dant: per compondre els catorze mil dos-cents trenta-tres versos de la *Commedia* sense errar-se ni un punt en l'accentuació, se n'ha de saber molt, de fer *endecasillabi*, tant com per poder parlar en vers, com diuen que feia Ovidi. Sagarra tenia aquesta mateixa abundor laboral: li naixien els versos, fets i drets, com de les pedres llençades per Pirra i Deucalió després del diluvi naixien homes. Un altre do de Sagarra és que entenia el Dant i la seva perennitat: «... alguns versos del Dant —diu en un passatge de les seves *Memòries*— escrits el mil tres-cents, però que regalimen àcides resines i sang verge, com si fossin acabats de fer.»<sup>32</sup> Finalment, no era home adscrit a cap moda literària. Havia rebut, après i acceptat les lliçons del Noucentisme, pel que tocava a la urbanitat i a la normativa en l'ús de la llengua; però no rebutjava l'heretatge de les èpoques anteriors, ni la plasticitat del Modernisme, ni el cru realisme dels renaixentistes, ni el popularisme setcentista, ni la prosa cortesana dels grans escriptors medievals.<sup>33</sup> Així, una traducció del Dant havia de resultar així com va sortir: fidel, elegant, viva, rica de lèxic, expressiva, perfecta. *E lascia dir lo stolti*.

Però el que ens ha reunit avui és la consideració de Sagarra com a traductor de Shakespeare. La preparació, l'entrenament, que suposa la traducció del Dant no és mal exercici per a emprendre la d'un autor dramàtic de tan gran

30. *Memòries*, p. 338.

31. *Id.*, pp. 544 i ss.

32. *Id.*, p. 544.

33. És expressiu el passatge de *Memòries*, on parla del seu gust per Verdaguer i per la moda del moment (p. 446).



abast expressiu i de tan ampla receptivitat de la condició humana en totes les seves manifestacions com és William Shakespeare. A més, Shakespeare era un d'aquests bàrbars llatinitzats o hellenitzats (pensem en Keats, pensem en Goethe, en Hölderlin, en Rilke), que són els qui han donat més glòria a les lletres hiperbòries, a les literatures, vull dir, de la boirosa gent del Nord. Un home familiaritzat amb el món cultural italià tenia un bon punt a favor per a entendre les intencions estètiques de Shakespeare, que beu en Plutarc, en Bandello, en els reculls de rondalles, faules i exemples composts als països de la conca del Mediterrani i que coneix el contingut màgic de la nit de Sant Joan. Sembla que va emprendre la tasca, iniciada ja la de la traducció del Dant, tot just després de la guerra, si no és que ja la portàs pensada i fins i tot assajada de temps enrera. En fa una edició en gran format, sense peu d'impremta i amb any d'edició fals: el 1935.<sup>34</sup> Tot això a resultes dels entrebancs que posava la censura perquè es publicassin traduccions, que van esser de les publicacions en què la cultura catalana va trobar una oposició més forta per part d'aquella desventurada i estúpida institució. Després, l'editorial Alpha, dels hereus de Francesc Cambó —a compte dels quals corria el mecenatge d'aquella empresa ingent—, va publicar, en edicions de més fàcil difusió, tres volums: un de *Tragèdies romanes*, on s'inclouïen *Coriolà*, *Juli Cèsar* i *Antoni i Cleopatra*, un altre amb *Romeo i Julieta*, *Otello* i *Macbeth* i un tercer amb *El mercader de Venècia*, *La tempestat* i *L'amansiment de l'harpia*; això, l'any 1958 el primer volum i el 1959 els altres dos. Sagarra es moria el 1961.<sup>35</sup> El 1969 l'editorial Selecta li publicava el *Ricard III*,<sup>36</sup> i el 1973, en el número 17 dels «Estudios escénicos» de l'Institut del Teatre, apareixia *El rei Joan*.<sup>37</sup> Ara, a partir del 1979, aquesta mateixa institució ha

34. El vertader era el de 1943.

35. El 27 de setembre, als 67 anys, amb molta feina feta, però també amb molta encara per fer; per exemple, un segon volum de les *Memòries*, aturades el 1918.

36. «Biblioteca Selecta», núm. 425.

37. En aquest número de la revista, o «Cuadernos del Instituto del Teatro», hi ha, a més del text de la traducció d'*El rei Joan* (pp. 93 a 175), una notícia, sense signar, de *Shakespeare a Catalunya, fins a 1937* (pp. 59 a 64) i sengles articles de J. PALAU I FABRE, *Consideracions sobre el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra* (pp. 65 a 74), de J. A. CODINA, *Juli Cèsar* (pp. 75 a 86) i de Ventura PONS, *Nit de Reis o el que vulgueu. Notícia d'un muntatge* (pp. 87 a 91).



empres la publicació de totes les traduccions shakespeareanes de Sagarra, i és d'esperar que la portarà a terme.<sup>38</sup>

Sagarra no és el primer traductor de Shakespeare al català. Però comencem per dir que Shakespeare, contra el que s'ha afirmat, coneix una acceptació ben primerenca en la nostra llengua. Hi ha un llibre sobre aquest tema que, pràcticament, l'exhaureix: el de Ramon Esquerra, *Shakespeare a Catalunya*,<sup>39</sup> i en aquest estudi se'ns diu que Víctor Balaguer va fer unes adaptacions de tres obres de Shakespeare: de *Romeo i Julieta*, amb el títol de *Les esposalles de la morta*; de *Juli Cèsar*, amb el de *L'ombra de Cèsar*; i *Coriolà*, sense baratar-li el nom, sinó que dient-ne només *Coriolanus*. La primera va merèixer els honors de la paròdia —gènere molt del gust de l'època, i que encara dura—, amb el títol de *Les ventalles de la porta*, de Josep Maria Codolosa, el qual explica en el subtítol que és una «sabaterada en dos quadros, escrita en vers i en català del que tothom entén», cosa que ens indica que l'obra s'insereix dins el fenomen del «pitarrisme»: un d'aquests moments de mal gust que pateix sovint, si és que no es tracta d'una constant, la nostra estimada cultura. Ramon Esquerra en parla molt malament, d'aquestes adaptacions de Balaguer, i probablement té raó. Però pensem, abans de dictar sentència, que Ramon Esquerra era un noucentista —no, certament, massa agressiu— i Víctor Balaguer era un prohoms de la Renaixença; és a dir, els pols oposats. Serveixin, doncs, aquestes adaptacions de Víctor Balaguer, si més no, per a donar testimoni de l'interès que els nostres renaixentistes demostraren pel gran poeta anglès.<sup>40</sup>

Altres traduccions vuitcentistes de Shakespeare esmentades per Esquerra són la de l'escena I de l'acte III de *Hamlet* —aquella del famós monòleg «*To be or not to*

38. Publicats fins ara (a l'hora de donar aquest text a la impremta, novembre de 1982) catorze títols: *Romeo i Julieta*, *Otello*, *Un somni de nit de sant Joan*, *Macbeth*, *Antoni i Cleopatra*, *Les alegres casades de Windsor*, *La tempestat*, *A bon fi, tot li és camí*, *Els dos cavallers de Verona*, *Pericles*, *Juli Cèsar*, *La comèdia dels errors*, *Titus Andrònic* i *Cimbelí* (1979-1982).

39. Ramon Esquerra: *Shakespeare a Catalunya*, Barcelona, Publicacions de la Institució del Teatre núm. 16, setembre de 1937.

40. No és gens d'estranyar la predilecció de Balaguer per Shakespeare, ni que l'hagués tingut present en escriure les seves tragèdies (R. Esquerra, *op. cit.*, pp. 75-76).



be?...» i del cruel diàleg de Hamlet amb Ofèlia— feta per Josep Franquesa i Gomis (1880);<sup>41</sup> l'adaptació a l'escena catòlica, també de *Hamlet*, feta per mossèn Gaietà Soler (1898);<sup>42</sup> una altra traducció de *Hamlet* en vers publicada per Artur Masriera el mateix any;<sup>43</sup> una altra traducció de la mateixa tragèdia iniciada per Antoni Bulbena i Tosell el 1885, però no publicada fins el 1910;<sup>44</sup> del començament del segle és la traducció de *Juli Cèsar* per Salvador Vilaregut,<sup>45</sup> que va adaptar, a més, a fets catalans dues obres de Shakespeare: *Mesura per mesura*, amb el títol de *La novícia de santa Clara*, i crec que *Nit de Reis*.<sup>46</sup> L'interès per *Hamlet* és degut a la traducció de Moratín: Moratín, el fill, o sigui, don Leandro Fernández de Moratín, era autor d'una versió castellana del *Hamlet* (1796), que passava per exemplar, de tal manera que algunes de les traduccions o adaptacions catalanes que hem esmentat eren fetes sobre la versió moratiniàna.<sup>47</sup>

El 1907, una col·lecció que cerca una ampla difusió, la «Biblioteca Popular dels Grans Mestres», emprèn la publicació de l'obra completa de Shakespeare en traduccions catalanes degudes a diversos escriptors, entre els quals Josep Carner, Carles Capdevila, Diego Ruiz, Jaume Farran i Mayoral, Joan Puig i Ferrer, per esmentar els de més anomenada.<sup>48</sup> El 1920, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic —antecessora d'aquest Institut del Teatre— va encarregar a Magí Morera i Galícia la traducció de *Romeo i Julieta*, que va esser estrenada pel maig d'aquell any en el Teatre Goya. Morera i Galícia és també autor d'una traducció d'*El marxant de Venècia* i d'una de *Hamlet*, d'una de *Coriolà* i de diversos textos no dramàtics de Shakespeare.<sup>49</sup> Hi ha encara les traduccions «erudites», com les anomena Esquerra, de Cebrià Montoliu,

41. Publicada a la «Il·lustració Catalana» el 30 d'agost del 1880.

42. Publicada a Barcelona, Biblioteca de «La Talia Catalana», 1898.

43. Publicada a Barcelona, Tipografia «L'Atlàntida», 1898.

44. R. Esquerra, *op. cit.*, p. 103.

45. *Id.*, p. 106.

46. És autor d'una obra en un acte titulada *Nit de Reis*, que no conec, i no sé, per tant, si té relació amb l'obra homònima de Shakespeare.

47. Vegeu R. Esquerra, *op. cit.*, esp., pp. 95-96.

48. Vegeu una extensa notícia d'aquesta col·lecció a R. Esquerra, *op. cit.*, pp. 121 a 130.

49. Vegeu la relació de les traduccions shakespearianes de Morera i Galícia a R. Esquerra, *op. cit.*, pp. 158-159 i ss.



per *Macbeth*, i d'Alfons Par, per la d'*El Rei Lear* en català arcaic.<sup>50</sup> Altres traductors de Shakespeare són Carme Montoriol, de tots els sonets (també n'havia traduït una part Morera i Galícia), de *Cimbellí* i de la *Nit de Reis*;<sup>51</sup> Josep Lleonart, de *Much ado about nothing* o *Molta remor i poca saó*;<sup>52</sup> Alfons Maseras, d'*El somni d'una nit d'estiu*;<sup>53</sup> finalment, Cèsar August Jordana, de *Macbeth*, *Juli Cèsar*, *Antoni i Cleopatra*, *La tempestat*, *L'amansiment de la fera*, *Els dos cavallers de Verona*, *Troïlus i Cressida*, *Timó d'Atenes*, *Romeu i Julieta* i *Otello*.<sup>54</sup> De C. A. Jordana, diu Esquerra —al setembre del 1937— que en ell «ha trobat Shakespeare el traductor definitiu».

C. A. Jordana era, segons sembla, un bon coneixedor de l'anglès (essent a l'exili, es guanyava la vida traduint al castellà de l'anglès obres d'alta categoria literària) i havia estat cap de correctors de la Generalitat; conèixer bé l'anglès, per a traduir Shakespeare, és una virtut; ara, ésser d'això que en diuen corrector d'estil és més tost un inconvenient. Al Shakespeare de Jordana li ocorre, si bé no tan greument, el mateix que a les tragèdies gregues de Riba: que són perfectes filològicament, però que dalt d'un escenari són inestables.<sup>55</sup> No penseu que, dient això, malparli de les traduccions de Jordana i de Riba; constat únicament que no eren fetes pensant en la seva possible representació. Jordana i Riba eren homes de lectura, no de teatre, i els que alabaven

50. El capítol «Les traduccions erudites» ocupa en l'*op. cit.* de R. Esquerra les pp. 139 a 157.
51. *Cimbellí*, Barcelona 1930; *La Nit de Reis o El que vulgueu*, Barcelona, «La Revista», 1934.
52. *Molta remor i poca saó*, Barcelona, «La Revista», 1925.
53. *Somni d'una nit d'estiu*, Barcelona, «Col·lecció Popular Barcino» 50, 1919.
54. R. Esquerra, *op. cit.*, al final, pp. 193-194, dóna notícia de les traduccions de Jordana, que per aquell temps s'havien publicat a la col·lecció «Els Clàssics del Món»: quatre volums amb les obres que relacionam. La continuació que s'esperava, naturalment, no va ésser possible.
55. Per exemple —ben triat a l'atzar—, el començament de la seva traducció en vers d'*Antígona*, que fa: «Germana Ismene, oh companyívol cap, / ¿saps tu quin és, dels mals que desfermava Edip, / que en vida nostra Zeus no hi doni compliment?» I més endavant: «... des que les dues fórem de tots dos germans / privades, en un dia morts de mutu cop.» De segur que «mutu cop» sona, damunt l'escenari, com una paraula nova, «mutucop», inintelligible. I la transposició forçada dels termes de l'oració gramatical és massa artificiosa perquè sigui apta per a la recitació en teatre.



les seves traduccions i s'hi entusiasmaven, és a dir, els qui combregaven amb tot el programa cultural del Noucentisme, també eren lectors, més que no pas espectadors. Darreument, Shakespeare ha pujat als nostres escenaris amb una relativa freqüència; no l'he vist mai —potser m'ha passat per malla— en una traducció de Jordana, i la sola vegada que he vist una obra clàssica —un fragment— traduïda per Riba a un escenari, he hagut de suportar uns actors que feien, volgutament, encara més inintelligible un text que ja era inintelligible de per si.<sup>56</sup>

Això és justament el contrari del que passa amb les traduccions de Sagarra. No en faré l'elogi sense reserves, vagi dit per endavant. Però, dit sigui també de bon antuvi, en faré l'elogi. Un text de Shakespeare que m'agrada especialment és la cançó de «Mistress Mine» de la *Nit de Reis*. És un text per a posar a prova qualsevol traductor, i jo hi he posat Josep Maria de Sagarra. Fa, la traducció d'aquest:

*Mestressa meva, no correu tant;  
atureu-vos i escolteu el vostre amant,  
que sap cantar, do, mi, do, re.  
No aneu més lluny, dolça minyona,  
que no hi ha res com una bona estona,  
i això tot fill de savi ho sap molt bé.  
Què és l'amor? Oh, no és pas el que vindrà;  
el goig d'avui té un ritme clar  
i el dia de demà és cosa insegura.  
Res no es guanya ajornant ni discutint.  
Una besada, amor, dues i vint!  
La joventut és cosa que no dura!*

Aquesta traducció queda, certament, prou lluny de l'original;<sup>57</sup> però no posa en dubte que el traductor ha entès l'original, sinó només que ha resolt les dificultats de la traducció potser tirant una mica massa pel dret. D'altra banda, el problema que la traducció d'aquest text planteja és tan greu, que en algun punt es fa insuperable. Vegem-ho. «Mistress

56. Em referesc a una representació d'un fragment d'*Edip* a l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, ja a les acaballes d'aquesta benemèrita institució, que uns pocs actors forollaven uns fragments de la versió en prosa de Riba, però per fer un exercici d'expressió corporal, a la manera de les postes del polonès Grotowski.

57. L'original fa: «O mistress mine, where are you roaming? /



Mine» és traduït correctament per «mestressa meva»; però alguns escoliastes entenen *Mine* com a substantivat, com si fos el nom propi de la mestressa, i això és difícil de donar, en la nostra llengua; «que sap cantar, do, mi, do, re» tradueix el que, aproximadament, diu: «que pot cantar alt i baix», això és, en to alt i en to baix, que domina, vol dir, totes les possibilitats del cant; hi ha un «*pretty sweeting*» traduït, no gaire exactament, per «dolça minyona»; i en el penúltim vers d'aquesta primera estrofa és on el distanciament entre l'original i la traducció és més gran: «que no hi ha res com una bona estona» tradueix «*Journeys end in lovers meeting*», és a dir, «la diada acaba amb la reunió dels amants»; però és en la segona estrofa on la traducció es fa impossible: el vers penúltim, «Una besada, amor, dues i vint», tradueix «*Then come kiss me, sweet and twenty*», que ve a ésser: «Vine, doncs, besa'm, dolça de vint anys» o, més literalment, «vint-i-dolça», perquè aquestes tres paraules, «*sweet and twenty*», són la fórmula dels numerals cardinals en anglès: *two and twenty*, vint-i-dos i, per tant, «*sweet and twenty*», «vint-i-dolça». Però aquesta traducció, naturalment, és impossible. Els idiomes no llatins en general, i particularment l'anglès, no pateixen l'encotillament acadèmic de les llengües neollatines, i la possibilitat de crear noves paraules i mots poètics amb un ús encertat de sufixos i d'aposicions és molt més extensa que en unes llengües rigorosament ordenades des de molt antic, i no em referesc a l'academicisme exagerat del francès o del castellà, per exemple: el català, com ha dit algú, té l'avantatge, justament, de no haver estat sotmès als rigors acadèmics;<sup>58</sup> però,

---

*O, stay and hear; your true love's coming, / That can sing both high and low: / Trip no further, pretty sweeting; / Journeys end in lovers meeting, / Every wise man's son doth know. / What is love? 'tis not hereafter; / Present mirth hath present laughter; / What's to come is still unsure: / In delay there lies plenty; / Then come kiss me, sweet and twenty, / Youth 's a stuff will not endure.» (The dramatics works of William Shakespeare, II, Nelson Ed., SA.)*

58. «Aquesta virtualitat poètica del català és deguda [...] a no haver estat fa segles llengua oficial.» I, més endavant: «... la tirania gramatical i el comptagotes acadèmic eixuguen i empobreixen les llengües.» (Joan ALCOVER: «La llengua materna. Discurs llegit en el certamen literari celebrat a Palma de Mallorca, amb motiu de les fires i festes, el 14 d'agost de 1903.» Inclòs a *Obres completes*, «Biblioteca Perenne» 14, Barcelona, Ed. Selecta, 1951, p. 291, 2a. columna.



com a llengua filla que és del llatí, ha heretat una ordenació gramatical que ja regia la prosa ciceroniana.

Examinada la traducció d'aquesta cançoneta —un text difícil, d'altra banda, entre els difícils de Shakespeare—, ¿rebutjarem, en nom de la fidelitat, de l'exactitud, etc., la traducció de Sagarra? De cap de les maneres! De les traduccions que va fer Alexander Pope de les epopeies homèriques, va dir un crític: «Està bé, només que no és Homer, sinó Pope», i afegia: «Però és un bell text.» Jo no diré que les traduccions de Sagarra no són Shakespeare, sinó que són Sagarra. Lector de fa molts anys de la poesia de Josep Maria de Sagarra, i admirador d'ella, fidel i sovint contra corrent, veig ben clara la diferència entre un text original del poeta i una traducció. Crec que el Shakespeare de Sagarra es manté Shakespeare, i aquest és, justament, el mèrit que volia subratllar: Sagarra salta, quan cal, per damunt la lletra, perquè ha copsat l'esperit del gran tràgic i n'és sempre l'amo. Aquesta cançó de «Mistress Mine» que comentàvem no és més que una glossa shakespeariana al famós *carpe diem* dels clàssics, tan especialment ben expressat per Horaci en la seva oda a Leucònoe:

*...dum loquimur, fugerit invida  
aetas: carpe diem, quam minimum credula postero.*

I això es manté en la traducció:

*Res no es guanya ajornant ni discutint.  
Una besada, amor, dues i vint!  
La joventut és roba que no dura.*

Amb l'avantatge que el text és cantable i teatral, com ha de correspondre a la lletra d'una cançó feta per esser cantada en el transcurs d'una obra de teatre.

I és aquest, insistesc, el gran valor de la traducció de Sagarra: que s'aguanta damunt l'escenari, que no violenta la llengua dels actors, que és capaç de donar fragments d'una tal dificultat conceptual, que si els espectadors no es perden el sentit és gràcies a la fluida, fàcil, clara expressió del traductor. Hi ha un fragment especialment il·lustratiu d'això que dic, i és el diàleg entre Romeo i Julieta a la segona escena de l'acte II de la tragèdia, on hi ha aquella digressió sàvia sobre el valor dels noms. Diu Julieta:

*Oh, Romeo, Romeo! Per què ets Romeo?  
Nega el teu pare i el teu nom refusa;  
o, si no ho vols, jura'm el teu amor,  
i deixaré de ser una Capulet.*

I continua, després d'un vers d'apart de Romeo:

*És el teu nom que m'és un enemic,  
tu ets tu mateix i Montagú no importa.  
Què és Montagú? No és ni peu ni mà,  
ni braç, ni rostre, ni cap altra part  
del cos d'un home. Cerca un altre nom!  
Què hi ha en un nom? Allò que en diem rosa,  
amb altre nom faria tanta olor.  
I, si Romeo no es digués Romeo,  
retindria la gràcia que li és pròpia  
sense títol. Despulla't del teu nom,  
i sense el nom, que no és res viu de tu,  
pren-me tota sencera!*

I llavors Romeo, que escoltava d'amagat, es descobreix i respon amb entusiasme:

*Et prenc pel mot:  
digue'm només amor, i jo des d'ara  
seré rebatejat i no em diré  
mai més Romeo!*

He triat aquest passatge perquè és prou famós i conegut i perquè fa veure la complicació d'un raonament bellament servit, sense enterboliment del significat, per un traductor que pensava en la representació, és a dir, en l'escenari, en els actors, en els espectadors, més que no en la lectura en la soledat d'una cambra. Perquè, naturalment, entre els dots que enumerava abans que feien de Sagarra un bon traductor de Shakespeare, cal comptar aquest, i potser primordialment: que Sagarra era un home de teatre, que sabia què era l'aventura teatral, perquè l'havia viscuda i la vivia amb especial assiduitat durant tot aquell temps que anava enllestint la traducció de Shakespeare i en donava la primera edició.

El teatre —si m'és permesa la gosadia de parlar-ne, jo, un profà, a una concurrència d'excel·lents conxeadors del tema i de la matèria— presenta tota una sèrie de problemes



que no són els que presenta la literatura per esser llegida en silenci i per un mateix. D'anècdotes sobre textos del tot correctes, però teatralment inviables, en tenim tantes com vulguem, i n'he referides algunes. És singularment il·lustrativa aquella d'un final d'acte de Bertolt Brecht, on l'actor concloïa amb la repetició de «*Es muss*» —o sigui, «és necessari», «cal»— i que en la traducció es donava amb l'equivalència exacta: «cal»; però un final d'acte amb la repetició de «cal» tres vegades resulta d'una cacofonia difícilment suportable; es va admetre, doncs, que, per a la representació, el «cal» fos substituït per una expressió equivalent de més bon funcionament teatral; però, a l'hora de fer l'edició impresa de l'obra, els tres «cals» es varen restaurar. Amb tot dret, justícia i correcció, evidentment; però sempre que aquesta traducció pugi a l'escenari caldrà rectificar aquesta expressió. Un cas semblant és el d'aquella frase de Salvador Espriu, que va travar la llengua d'un actor, i el que es fa estrany és que només la travàs una vegada, perquè la frase deia «et metamorfosaràs en peixo-palo», i això no són paraules que un autor ben educat i que tengui un mínim de miraments hagi de fer dir a un actor, que prou feines té de no errar-se en l'elocució de les paraules més planeres.

En aquests paranyes lingüístics, Sagarra no hi solia caure. Supòs que si repassàvem acuradament tota la seva obra dramàtica, així l'original com la traduïda, potser sí que li trobaríem algun descuit, perquè és extensa, abundant i ja diu la dita que qui molt xerra molt s'erra. Però Sagarra havia pujat als escenaris, havia assistit als assaigs, havia escoltat els textos dramàtics i no s'havia conformat amb la sola lectura. Era igual que en lloc del literal «preciosa dolçor» o «preuada dolcesa» digués, perquè la rima li era més avinent, «dolça minyona». Ell pensava com l'altre, que, en preguntar-li algú com podria traduir aquell nom de planta que els francesos anomenen *vetiver*, va contestar: «Posa-li —ell va usar un verb més expressiu— marialluïsa!» I tenia raó; es tractava d'esmentar una planta d'olor. Què tenia més la marialluïsa o qualsevol altre nom consemblant per substituir un més exacte «espicanard», que és mal d'entendre?

Si el retret que es pot fer a l'obra de traductor de Sagarra, quan es tracta de textos dramàtics, és que a vegades s'allunya de l'original, considerem que manté sempre l'esperit de l'obra i que no es dóna mai el cas —tan freqüent en altres autors i traductors— d'haver de fer retocs o correccions al text perquè pugui esser dit dalt de l'escena. I, aleshores,



hores, benvingut sigui el retret; acceptem-lo com un elogi, i tirem endavant. Sempre que he vist una obra de Shakespeare en traducció de Sagarra —i n'he vistes a bastament, perquè aquests darrers anys hi ha hagut, com ja he dit, un notable acreixement de l'atenció dels nostres directors de teatre envers Shakespeare—<sup>59</sup> he hagut de reconèixer que el text s'aguantava perfectament, i d'una manera especial quan es tractava de comèdies (el punt de noucentista que, malgrat tot, té Sagarra el fa una mica temorec davant la sublimitat), on resolia problemes de rimes en aplejats amb una gràcia admirable.

En conclusió: l'acceptació, avui del tot plena, de Shakespeare en els teatres catalans ha trobat en Josep Maria de Sagarra un excellent traductor, perquè Sagarra té un lèxic suficientment ric i prou domini de la sintaxi per a encabir en la llengua catalana la vasta i diversa expressió shakespeariana, perquè coneix a bastament Shakespeare i la seva obra perquè mai no se li escapi l'esperit de l'original, i, així, sap donar l'adequat tractament als passatges, diguem-ne, prosaics, a tocar, fins i tot, la grolleria, i també als poètics, on el lirisme assoleix graus de màxima elevació, perquè de tot hi ha en l'obra d'aquest home que, segons ha dit algú, ho va dir tot, i perquè Josep Maria de Sagarra, finalment, com a gran senyor de l'expressió literària, per damunt de modes i de tics d'escola, accepta i utilitza, en tota la seva dimensió, totalment i sense mercadeig, el tresor inexhaustible de la llengua catalana.

*Barcelona, desembre del 1981*

59. Del 1968 ençà, que vaig venir a viure a Barcelona, he pogut veure: *Juli Cèsar*, *La comèdia dels errors* i *Treballs d'amor perduts*, posats en escena per J. A. Codina; *Nit de Reis*, per V. Pons; un *Otello*, especialment desventurat, d'A. Carmona; *Els dos cavallers de Verona*, per J. Montanyès i J. M. Segarra; *Hamlet*, per P. Planella (aquest, però, en traducció de Terenci Moix); *Titus Andrònic*, per F. Puigserver; *Les alegres casades de Windsor*, per A. Chic; *El somni d'una nit d'estiu*, per J. Messalles i J. Puigcorbè; *Antoni i Cleopatra*, per J. Messalles; en versions per a infants, *El somni...* i *l'amaniment de l'harpia*, per J. Batiste, i el muntatge sobre textos shakespearians *El Gran Willy*, de J. A. Codina; fora de Barcelona, a Girona, un *Ricard III*, a Vic, un *Otello*, i a Sant Andreu de Palomar («Teatre del Nord de Barcelona»), un *Coriolà*.



## RESUMEN

La traducción de una lengua a otra ha perseguido siempre la finalidad de incorporar, por la razón que sea, una obra perteneciente a una lengua y a una cultura determinadas a la lengua y cultura del traductor; la fidelidad con la que se realiza esta labor ha sido totalmente irregular a lo largo de los siglos: con el tiempo se ha hecho más rigurosa, de tal forma que el exceso de rigor ha llegado a malograr las normales intenciones del traductor, es decir, lograr que el público lector o espectador entienda el contenido profundo, último, de la obra. La sensibilidad de Josep M. de Sagarra ha comprendido desde un principio el peligro que supone llegar a este extremo; sus traducciones de Shakespeare son una auténtica catalanización del dramaturgo inglés, sin traicionar en nada su pensamiento, sino adaptándolo a la escena de nuestra tierra. Los fragmentos analizados así lo demuestran, especialmente la difícil versión de la tonadilla de *Mistress Mine* de la *Noche de Reyes*. Un buen dominio del catalán, tanto en prosa como en verso, ha sido el instrumento que ha posibilitado que Sagarra llevara a cabo su labor con absoluta garantía de éxito, tal como lo ha demostrado la representación de cualquiera de sus versiones shakespearianas.

## RÉSUMÉ

La traduction d'une langue dans une autre a toujours poursuit le but d'incorporer, quelle que soit la raison, une oeuvre appartenant à une langue et à une culture définies dans la langue et la culture du traducteur; la fidélité avec laquelle on fait ce travail a beaucoup changé au cours des siècles: elle est devenue plus rigoureuse avec le temps, de sorte que l'excès de rigueur a fini par rater les normales intentions du traducteur, c'est à dire, parvenir à faire comprendre au public lecteur ou spectateur le contenu profond, dernier, de l'oeuvre. La sensibilité de Josep M. de Sagarra a compris depuis le commencement le danger d'atteindre cette extrémité; ses traductions de Shakespeare sont une véritable catalanisation du dramaturge anglais, sans trahir du tout sa pensée, mais tout en l'adaptant à la scène de notre pays. C'est ce que montrent les fragments analysés,

spécialement la difficile version du couplet de *Mistress Mine* de la *Nuit des Rois*. Une parfaite connaissance du catalan, aussi bien en prose qu'en vers, a été l'instrument qui a permis à Sagarra de mener à bien son travail avec une absolue garantie de succès, tel que l'a prouvé la mise en scène de n'importe laquelle de ses versions de Shakespeare.

## SUMMARY

The translation of a language into another one has always pursued the aim to incorporate, for whatever reason it may be, a work belonging to a certain language and culture into the translator's language and culture; the accuracy with which this task is done has changed a great deal in the course of the centuries: it has become more rigorous eventually, so that this excess of rigour has ended up by ruining the translator's normal purposes, that's to say, to get either the readers or the audience to understand the work's deep, last content. Josep M. de Sagarra's sensibility has understood from the beginning the risk of reaching this extremity; his translations of Shakespeare are a real Catalanisation of this English playwright, without betraying at all his thought, but making it suitable for our country's scenery. That is what the analysed fragments show, specially the difficult version of *Mistress Mine* from the *Magi's Night*. A perfect fluency in Catalan, both in prose and verse, has been the tool which has enabled Sagarra to carry out his task with absolute guarantee of success, and so has been proved by the performance of any of his versions of Shakespeare.



ROBERT MARTY

# FENOMENOLOGIA I SEMIÒTICA DEL TEATRE

Traducció de l'original francès i notes de Montserrat Ingla

Aquesta citació d'Antonin Artaud té el mèrit immens de plantejar clarament el problema de la teoria del teatre: en termes gairebé immediatament científics: trobar les claus profundes del pensament i de l'acció no és descifrar un model formal (i per què no un model lògic-matemàtic) de la transformació del pensament (d'un autor) en acció (dels actors). I per ser complet aquest mateix model hauria de trobar-se en condicions de donar compte dels efectes d'aquesta transformació (de la representació) sobre l'espectador. Conseqüentment hem de construir una teoria de la triada pensament/acció/interpretació (triada que subteu la triada autor/actor/espectador) i aquesta constatació inicial servirà ulteriorment de base a la justificació de l'ús d'un sistema formal triàdic directament inspirat en la semiòtica de Charles Sanders Peirce.

Però abans cal assegurar-nos dels límits del nostre objecte i per aquesta raó definir-lo tan rigorosament com ens sigui possible en termes fenomenològics, car tota ciència és l'estudi d'una fenomenologia. En el cas del teatre, el fenomen estudiat és, i l'acabem de constatar, la conjunció de tres fenòmens en una relació triàdica i aquesta característica, que el designa com un fenomen eminentment semiòtic, explica les evolucions actuals dels teòrics i els practicants cap a la semiologia o la semiòtica (el grup de recerca de Perpinyà intenta de formular la distinció entre una semiologia dual i una semiòtica triàdica). Precisem de seguida que per Peirce un fenomen o faneró<sup>1</sup> és «la totalitat col·lectiva de tot allò que, de qualsevol manera i en qualsevol sentit, és present a l'esperit, sense considerar en absolut si correspon a alguna cosa real o no».

Aquesta definició permet dues aproximacions diferents al fenomen teatral i més generalment al fenomen espectacular:

1. *Phaneron*, en anglès.

«No es tracta d'assassinar el públic amb preocupacions còsmiques transcendents. Que hi hagi unes claus profundes del pensament i de l'acció segons les quals poder llegir tot l'espectacle, això no afecta en general l'espectador, que no s'hi interessa. Però cal que hi siguin; i això ens afecta.»

ANTONIN ARTAUD

*Le théâtre et son double*

Aquesta citació d'Antonin Artaud té el mèrit immens de plantejar clarament el problema de la teoria del teatre en termes gairebé immediatament científics: trobar les claus profundes del pensament i de l'acció no és desentrellar un model formal (i per què no, un model lògic-matemàtic) de la transformació del pensament (d'un autor) en acció (dels actors). I per ser complet aquest mateix model hauria de trobar-se en condicions de donar compte dels efectes d'aquesta transformació (de la representació) sobre l'espectador. Conseqüentment hem de construir una teoria de la tríade pensament/acció/interpretació (tríade que subtendeix la tríade autor/actor/espectador) i aquesta constatació inicial servirà ulteriorment de base a la justificació de l'ús d'un sistema formal triàdic directament inspirat en la semiòtica de Charles Sanders Peirce.

Però abans cal assegurar-nos dels límits del nostre objecte i per aquesta raó definir-lo tan rigorosament com ens sigui possible en termes fenomenològics, car tota ciència és l'estudi d'una fenomenologia. En el cas del teatre, el fenomen estudiat és, i l'acabem de constatar, la conjunció de tres fenòmens en una relació triàdica i aquesta característica, que el designa com un fenomen eminentment semiòtic, explica les evolucions actuals dels teòrics i els practicants cap a la semiologia o la semiòtica (el grup de recerca de Perpinyà intenta de formular la distinció entre una semiologia dual i una semiòtica triàdica). Precisem de seguida que per Peirce un fenomen o faneró<sup>1</sup> és «la totalitat col·lectiva de tot allò que, de qualsevol manera i en qualsevol sentit, és present a l'esperit, sense considerar en absolut si correspon a alguna cosa real o no».

Aquesta definició permet dues aproximacions diferents al fenomen teatral i més generalment al fenomen espectacle:

1. *Phaneron*, en anglès.



— La primera, que emana de la producció de l'espectacle, es pot descompondre de la manera següent: «alguna cosa» és present a l'esperit d'un director d'escena (aquesta «alguna cosa» li ha estat suggerida per la lletra del text de l'obra, text que inclou didascàlies; «alguna cosa» que de fet és el producte de la posada en obra del seu pensament interpretant<sup>2</sup> que ha funcionat sobre les sol·licitacions de la lletra del text); aquesta «alguna cosa», que és de l'ordre del pensament, governarà la representació que és de l'ordre dels existents o dels fets.

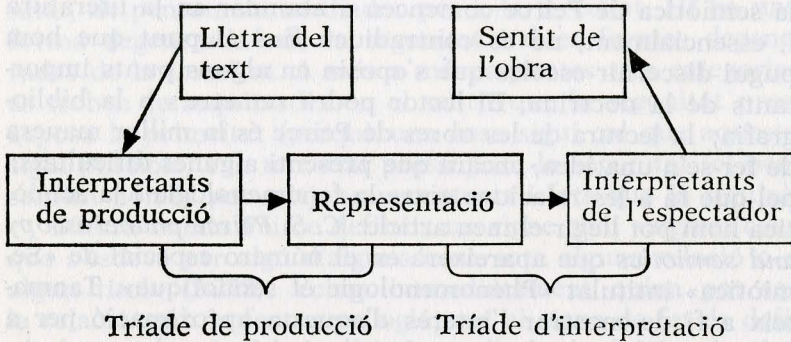
— La segona, que emana de la interpretació, es pot descompondre de la manera següent: un existent (la representació) produït pel director d'escena (assistit per tot l'aparell teatral) és present en l'esperit de l'espectador però al mateix temps (convenció teatral obliga) és una altra cosa que és present al seu esperit. Per exemple, les paraules que sent són realment pronunciades per l'actor X però ell les atribueix de fet al personatge Y que té o no té existència real, i que és de l'ordre del pensament. L'espectador, d'altra banda, és conscient que efectua aquesta atribució; té una doble consciència: la del representamen<sup>3</sup> (actor X) i la de l'objecte (personatge Y), però també té la consciència d'aquesta doble consciència, i és en això que rau el caràcter triàdic de la interpretació.

El fenomen teatral, si volem tenir en compte el conjunt dels fenòmens que el componen des del text de l'autor fins a la interpretació de l'espectador, pot ser doncs descrit com la successió de dos fenòmens triàdics (la paraula *fenomen*, sempre la prenem en el sentit del *faneró* peirceà, cosa que suposa que s'atribueix a l'esperit la facultat de ser present a ell mateix). Podem representar el seu encadenament amb l'esquema de la pàgina següent.

Tota teoria del teatre fonamentada sobre aquesta fenomenologia haurà de precisar, doncs, abans que res, si és una teoria de la producció, de la interpretació o si intenta de prendre els dos processos en conjunt. Sembla que al nivell de la representació, punt de contacte obligat entre les dues

2. L'interpretant no és l'interpret del signe. És un signe que remet un representamen al seu objecte, exactament com un traductor diu que un mot d'una llengua estrangera, *man* en anglès, per exemple, remet al mateix objecte que el mot *home* en català.
3. El signe en tant que es presenta i que l'interpretant remetrà a l'objecte que representa.

triades, podem separar les dues triades; observant el sentit de les fletxes (que representen determinacions) constatem una inversió del seu sentit (una «dualitat») que autoritza la separació de les dues triades, llevat que desitgem analitzar el fenomen en el seu conjunt des del punt de vista de la comunicació especialment (comunicació entre autor i espectador mediatitzat per l'escenificació, l'aparell de producció i les condicions històriques i socials de les interpretacions).



Les consideracions precedents no podrien ser qualificades de científiques; com a molt es podrien considerar bastant sensates. Perquè abordar l'estudi d'un fenomen tan complex com el teatre (que resulta ser, acabem de subratllar-ho, una combinació de fenòmens) amb un projecte científic implica recórrer a una fenomenologia concebuda ella mateixa amb el rigor i el formalisme necessaris per fonamentar amb validesa un discurs científic. Aquestes condicions semblen cobertes per la fenomenologia o faneroscòpia<sup>4</sup> de Peirce, de la qual, més endavant, exposarem les bases. Abans notem que, en qualsevol cas, una fenomenologia capaç només de classificar els fenòmens com un botànic classificaria les plantes és, a priori, insuficient perquè no seria apta a copsar processos, és a dir, a donar compte del caràcter dinàmic de la producció i de la interpretació. És la semiòtica triàdica d'aquest mateix autor que omplirà aquesta funció i ens permetrà de mostrar —però que podria negar-ho a priori— que el teatre és una disciplina semiòtica per excel·lència. A més a més, les convencions d'escriptura numèrica que ja han estat adoptades per la semiòtica peirceana constitueixen potser la resposta a aquesta demanda d'An-

4. *Phaneroscopy*, en anglès.



tonin Artaud que, cercant un «llenguatge de l'escena», reclamava «uns nous mitjans d'anotar aquest llenguatge, si guin aquests mitjans emparentables als de la transcripció musical, o que hom faci ús d'una mena de *llenguatge xifrat*» (*Le théâtre et son double*, pàg. 145). Coneixem els intents de modelització<sup>5</sup> matemàtica de Salomon Marcus i de l'escola romanesa de lingüística matemàtica que no han considerat prou la complexitat fenomenològica del seu objecte.

Els plantejaments sistemàtics de la fenomenologia i de la semiòtica de Peirce comencen a abundar en la literatura i, essencialment, no es contradiuen fins al punt que hom pugui discernir escoles que s'oposin en alguns punts importants de la doctrina. El lector podrà remetre's a la bibliografia; la lectura de les obres de Peirce és la millor manera de fer-se'n una idea, encara que presenti algunes dificultats; pel que fa a les relacions entre la fenomenologia i la semiòtica hom pot llegir el meu article: *C. S. Peirce phaneroscopy and semiotics* que apareixerà en el número especial de «Semiòtica» intitulat «Phénoménologie et sémiotique». Tanmateix a fi de mostrar l'interès d'aquesta aproximació per a la teoria del teatre heus aquí un breu i incomplet, però suficient, resum del conjunt d'aquestes nocions:

Peirce classifica els fenòmens segons tres categories (per a la justificació del nombre tres cal fer referència a la literatura) que es distingeixen segons la seva manera de ser:

— «La primeïtat<sup>6</sup> és la manera de ser d'allò que és tal com és, positivament i sense referència a cap altra cosa.

— La segonitat<sup>7</sup> és la manera de ser d'allò que és tal com és en relació a un segon, però sense considerar un tercer sigui quin sigui.

— La terçetat<sup>8</sup> és la manera de ser d'allò que és tal com és, posant en relació recíproca un segon i un tercer» (8-328).

Algunes precisions per evitar confusions que ja han estat

5. *Modelització* —i *modelitzar*, com trobarem més endavant— en lloc de *modelatge* —o *modelar*, en el seu cas— per tal de respectar el neologisme francès.
6. *Fistness*, en anglès. Categoria faneroscòpica de la possibilitat qualitativa positiva. És la categoria del sentiment.
7. *Secondness*, en anglès. Categoria faneroscòpica del fet real *in actu*. És la categoria de l'existència, de la individualitat.
8. *Thirdness*, en anglès. Categoria faneroscòpica de la llei que governarà els fets en el futur. És la categoria del pensament o més exactament del pensament mediador.



comeses per alguns autors, confusions degudes a l'ús dels mots «segon» i «tercer» en les definicions de segonitat i terceïtat. Hi ha segonitat quan dues coses reaccionen, una anomenada primera la segonitat de la qual es revela en la seva relació amb l'altra anomenada segona, i només en aquesta relació. Hi ha terceïtat quan una cosa només és quan dues altres coses es posen en relació. Aquestes tres categories cobreixen, sense que això les limiti, les categories de possibilitat per a la primeïtat, d'existència per a la segonitat, de pensament mediador per a la terceïtat. Hi ha una forma degenerada<sup>9</sup> de la segonitat i dues formes degenerades de la terceïtat. A més a més, aquestes tres categories es troben jerarquitzades en el sentit que la segonitat presuposa la primeïtat (perquè una cosa sigui cal que aquesta sigui possible) i la terceïtat presuposa la segonitat (el pensament només pot mitjançar existents i fets que ja siguin).

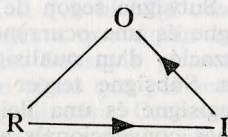
D'altra banda Peirce defineix un signe com «alguna cosa que s'esdevé per algú d'alguna cosa sota alguna relació o a algun títol» (2-228). Veiem immediatament quina pot ser la relació amb la fenomenologia, car el signe de fet és definit com a presència simultània en l'esperit de tres instàncies: el que representa, el que és representat i la mediació entre els dos. El signe no és altra cosa que la cooperació, en una relació triàdica, de tres fenòmens diferents.<sup>10</sup> Si tornem al fenomen teatral tal i com ha estat definit al principi d'aquest text veiem que la fenomenologia i la semiòtica peirceana constitueixen un aparellament teòric adequat a la seva modelització. Efectivament, si designem, seguint Peirce, amb R (el representamen): el que representa,

O (l'objecte): allò que és representat,

I (l'interpretant): el que realitza la mediació entre R i O, retrobem la tríade representació / interpretants / sentit de l'obra particularitzant la diferenciació del signe al fenomen teatral. Combinarem amb la fenomenologia tot remarcant, d'una banda, que cadascun dels elements de la tríade pot revestir una de les tres maneres de ser (o formar part

9. Degenerada per oposició a autèntica.

10. Esquema de la relació triàdica del signe:





de cadascun dels tres universos que aquestes maneres de ser determinen, a saber, l'univers dels possibles, l'univers dels existents i dels fets, l'univers de les necessitats); d'altra banda, que la jerarquia d'aquestes tres maneres de ser i el joc de les determinacions en la tríade impliquen que totes les combinacions de les tres maneres de ser no són admissibles. Cada combinació admissible defineix una classe de signes i hi ha exactament deu classes de signes, mentre que hi ha 27 combinacions possibles. El lector interessat podrà remetre's a les obres i articles citats a la bibliografia per tenir una explicació més aprofundida i una exposició rigorosa i formalitzada d'aquestes qüestions. S'hi mostra que les deu classes de signes també es troben jerarquitzades en una estructura d'ordre no-lineal anomenada *mall*, *treillis* en francès, *lattice* en anglès, *teilverband* en alemany. Si observem aquestes deu classes seguint únicament la manera de ser del representamen es divideixen en:

- qualisigne<sup>11</sup> (una classe): possibilitats qualitatives.
- sinsignes<sup>12</sup> (tres classes): fets actuals.
- legisignes<sup>13</sup> (sis classes): lleis, convencions socials instituïdes.

És clar que la manera de ser de la representació és la terçeat, cosa que significa que els signes del teatre són, pels espectadors, tots uns legisignes i això és una conseqüència directa de la convenció teatral. Fins al punt que, fins i tot en el cas en què s'utilitzessin en l'escena objectes autèntics, no tindrien valor més que per convenció; Peirce assenyalava que «així res no impedeix a l'actor que fa un paper d'un personatge en un drama històric d'utilitzar com a accessori teatral la relíquia, encara que aquest objecte simplement se'l consideri per representar, com el crucifix que el Richelieu de Bulwer brandava en signe de provocació». Conseqüentment, en endavant ens limitarem als legisig-

11. *Qualisign*, en anglès. Subsigne primer de la dimensió del representamen. El qualisigne és una qualitat que és un signe. Només pot actuar realitzat en un sinsigne.
12. *Sinsign*, en anglès. Subsigne segon de la dimensió del representamen. El sinsigne és una ocurrència individual, l'«encarnació» o la «realització» d'un qualisigne.
13. *Legisign*, en anglès. Subsigne tercer de la dimensió del representamen. El legisigne és una llei, una regla que és un signe. Tots els signes convencionals són un legisigne.



nes. Tanmateix observem que els legisignes no són perceptibles en tant que tals; de fet governen sinsignes, és a dir, existents i fets (aquesta distinció també l'expressa Peirce amb la forma *type/token*).

Una segona manera de dividir els signes, pel que a nosaltres ens concerneix els legisignes, consisteix a diferenciar-los seguint la manera de ser de la relació del representamen amb el seu objecte. Aquí se situa la cèlebre classificació en icona,<sup>14</sup> indicatiu<sup>15</sup> i símbol,<sup>16</sup> ara universalment coneguda i respecte de la qual podem lamentar que aquest manlleu parcial hagi deixat a l'ombra el procés de producció teòrica que l'ha produït.

En el cas del legisigne icònic, la manera de ser de la relació de la representació amb el seu objecte (o d'aquest o aquell representamen en el curs de la representació amb el seu objecte) és la primeïtat i s'expressarà doncs en termes de semblança; un legisigne icònic és doncs un signe constituït per un representamen que un interpretant remet al seu objecte en virtut d'una semblança que ell estableix entre aquest representamen i aquest objecte. La manera de ser d'aquesta relació que s'estableix és necessàriament la primeïtat perquè l'establiment d'una semblança procedent de la posada en correspondència d'elements escollits respectivament en el representamen i en l'objecte és una pura possibilitat qualitativa. El legisigne icònic és sempre esquemàtic, cosa que significa que en relació a la tercera manera de dividir els signes (en relació a la naturalesa del seu interpretant) és un rema,<sup>17</sup> és a dir, «que s'entén com a representant aquesta o aquella forma d'objecte possible» (2.250).

En el cas dels legisignes indiciaris, la manera de ser de

14. *Icon*, en anglès. Subsigne primer de la dimensió de l'objecte. S'assembla a l'objecte que representa.
15. *Index*, en anglès. Subsigne segon de la dimensió de l'objecte. Remet a l'objecte que representa perquè manté una relació directa —Peirce diu «contigua» —amb ell. El símptoma d'una malaltia és l'indici d'aquesta malaltia.
16. *Symbol*, en anglès. Subsigne tercer de la dimensió de l'objecte. Remet a l'objecte que denota en virtut d'una llei, normalment una associació d'idees generals. L'objecte del símbol és general. Cal que hi hagi casos existents d'allò que el símbol denota, encara que siguin imaginaris.
17. *Rheme*, en anglès. Subsigne primer de la dimensió de l'interpretant. És un signe que pel seu interpretant és un signe de possibilitat qualitativa. Correspon al terme de la lògica clàssica i a la funció proposicional de la lògica moderna.



la relació del representamen amb el seu objecte és la segonitat i s'expressarà en termes de connexió real; un legisigne indiciari és doncs un signe constituït per un representamen que un interpretant remet al seu objecte en virtut d'una connexió física que constata entre aquest representamen i aquest objecte. Aquesta connexió és prou evidentment independent de l'interpretant; pot doncs revestir dues maneres de ser: o bé l'interpretant és una explicació de la relació i en aquest cas el legisigne indiciari és anomenat *dicent*,<sup>18</sup> o bé l'interpretant no recull la connexió física més que com una correspondència que ell mateix podria establir (com en el cas del legisigne icònic) i el legisigne indiciari és també icònic. Contràriament al legisigne icònic, que no suposa massa problema en tant que eina per a l'estudi del teatre perquè en el fet que l'interpretant remet el representamen a l'objecte sempre hi ha almenys una relació de semblança, els legisignes indiciaris plantegen un problema al teatre. Perquè convé decidir si la representació (o l'element de la representació) es troba realment afectada pel seu objecte, sigui simplement de manera que cridi l'atenció sobre ell (cas del legisigne indiciari remàtic), sigui proporcionant informacions determinades que afecten aquest objecte (cas del legisigne indiciari *dicent*): és tot el problema de la relació del teatre amb el món que es formula a través d'aquesta apreciació de la connexió. És clar que per un teatre, com el teatre de Brecht, que es proposa de modelitzar la realitat fent clara la causalitat dels fenòmens socials, hi ha moltes probabilitats que els interpretants intencionalment sollicitats estiguin únicament determinats per la constatació d'una mena de col·lisió entre l'experiència teatral de l'espectador i la seva experiència social. Aquest teatre podrà ser caracteritzat pel legisigne indiciari com a teatre «realista» concebut com a intervenció social, que és el cas del teatre militant. Però en la majoria de casos trobarem en una representació elements indiciaris barrejats amb elements icònics i simbòlics. Potser és a partir de l'avaluació dels elements indiciaris que es pot jutjar el grau de realitat d'una representació. Claude Bruzy, en una anàlisi semiòtica de *La brouette du Vinaigrier* de Louis Sébastien Mercier, ha

18. *Dicent* és la forma adjectiva de *dicisigne* (*dicisign* en anglès). *Subsigne* segon de la dimensió de l'interpretant. Peirce l'anomena també *dicent sign* (signe *dicent*). És un signe que, pel seu interpretant, és el signe d'una existència real: procura una informació que afecta el seu objecte.



mostrat que la intenció militant de l'autor el conduí a construir un argument a partir d'una evocació de la realitat social del seu temps (l'ascensió de la burgesia com a classe dirigent), ajudat pels legisignes indiciaris després rellevats pels legisignes simbòlics per prefigurar una societat sense prejudicis de classe.

Finalment, en el cas dels legisignes simbòlics, la manera de ser de la relació del representamen amb el seu objecte és la terçetat, és a dir, que l'interpretant constitueix la relació en virtut d'una convenció social instituïda de la qual ell és, d'alguna manera, l'expressió. Els legisignes simbòlics es dividiran en tres classes segons si aquesta convenció social és de l'ordre de la llei (és a dir, una mena d'obligació «lògica»), i tindrem un legisigne simbòlic argumental, o si se suscita en l'esperit perquè l'objecte afecta realment el representamen i el legisigne simbòlic serà dient o, finalment, si es tracta d'una simple associació d'idees generals, que és un hàbit o una disposició de l'esperit, tenim un legisigne icònic remàtic. Alguns teatres, com el teatre oriental (cf. l'anàlisi del teatre balinès fet per Artaud) estan fonamentats en la utilització gairebé exclusiva del legisigne simbòlic, indicant així un altre pol semiòticament oposat al teatre realista. Un altre exemple significatiu que no deixa de tenir relació amb el precedent és el de les *sotties*<sup>19</sup> de l'Edat Mitjana; Claude Bruzy ha demostrat que utilitzen a fons els efectes de «violència simbòlica», tot analitzant com aquestes obres podien aconseguir d'imposar unes significacions i imposar-les com a legítimes en l'ordre de legisignes simbòlics, lligant així el material escènic, tècnic, particularment ben adaptat al pensament de l'Edat Mitjana pel qual «essent el simbolisme universal i essent pensar una perpètua descoberta de significacions... el pensament consistia a trobar les claus que obrien les portes del món de les idees» (J. Le Goff).

La combinació de la fenomenologia i de la semiòtica peirceana ens ha conduït doncs a l'elaboració d'una classificació dels legisignes constitutius de tot el teatre: sis classes determinades per a la manera de ser del representamen i per a la naturalesa de la relació establerta entre el representamen i l'objecte. Habitualment hom li dona una representació numèrica segons la forma següent:

19. Gènere dramàtic del segle XIV i XV, en el qual els personatges eren considerats folls.

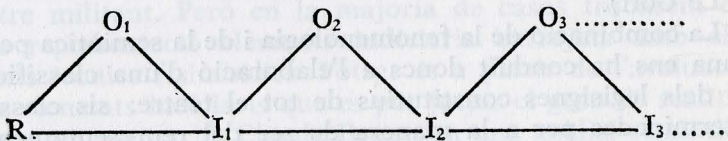


— Legisigne icònic remàtic	R.3	0.1	I.1
— Legisigne indiciari remàtic	R.3	0.2	I.1
— Legisigne indiciari dicent	R.3	0.2	I.2
— Legisigne simbòlic remàtic	R.3	0.3	I.1
— Legisigne simbòlic dicent	R.3	0.3	I.2
— Legisigne simbòlic argumental	R.3	0.3	I.3

La notació assenjala que els tres elements R, O, I es troben en relació triàdica, que la manera de ser del representamen és la terçitat (representat per la xifra 3 unida a R), mentre que la xifra unida a O assenjala la manera de ser de la relació de R amb O i la xifra unida a I assenjala la manera de ser de la relació de R amb I.

Tenim aquí el llenguatge xifrat que Artaud reclamava? Respondre a aquesta pregunta imposa d'analitzar semiòticament el desenvolupament d'una representació per veure si podem descriure-la com una mena d'execució d'una partitura, les «notes» de la qual serien els legisignes.

Per això primer cal precisar una noció fonamental que és la noció de la semiosi o procés d'establiment del sentit, és a dir, novament la descripció de les etapes formals necessàries per les quals passa l'atribució d'un objecte a un representamen per un interpretant. Trobarem una descripció sumària de la semiosi en l'article col·lectiu de la revista «Langages» esmentada a la bibliografia. Una descripció precisa passa per la diferenciació de l'objecte en objecte immediat i objecte dinàmic, i la de l'interpretant en interpretant immediat, interpretant dinàmic i interpretant final. Per resumir, assenyalarem que aquest procés *ad infinitum* és general per la naturalesa ambivalent de l'interpretant que ell mateix esdevé un representamen. El procés d'interpretació es pot esquematitzar com segueix:



en el qual R és el representamen, O<sub>1</sub>, O<sub>2</sub>, O<sub>3</sub>, ... els objectes successius, i I<sub>1</sub>, I<sub>2</sub>, I<sub>3</sub>, ... els interpretants successius. És clar que el procés s'estabilitza al cap d'un cert temps (és a dir, desemboca sempre a un mateix objecte), ja que, evidentment, és el que imposa l'observació de la realitat. Tots els

representàmens presents en l'escenari donen lloc a semiosis; veurem més endavant com totes aquestes semiosis es poden totalitzar alhora. Però les semiosis de la interpretació no són les úniques en el teatre; a l'escenari els personatges intercanvien rèpliques, donen un sentit als objectes, a les situacions: són les semiosis escèniques que, en tant que tals, són representàmens pels espectadors. A més en la producció de la representació, director d'escena i actors produeixen co-semiosis que es troben en una mena de dualitat de tipus algebraic amb les semiosis d'interpretació, car l'ordre de les determinacions, ho hem vist, és l'invers del de la semiosis (les semiosis han estat estudiades per Claude Bruzy en un article *Les sémioses du théâtre* que apareixerà l'any 1983 en el número 31 de la revista «Degrés»). Les conclusions del seu article mostren que hom pot raonablement pensar que la classificació dels signes del teatre en legisignes, com ha estat assenyalat més amunt, són pertinents per descriure el fenomen teatral en conjunt i poder fer el paper de les «notes» en la partitura musical (bé que el trasllat conceptual metafòric de la música al teatre mereix un examen rigorós des del punt de vista de la seva vàlida epistemològica). Tot i així, una primera reserva que no podem deixar de fer prové del petit nombre de legisignes a la nostra disposició per modelitzar un fenomen d'aquesta complexitat. Per sort, i no és un dels mèrits més petits que té, és possible de perfeccionar el mètode peirceà, tot conservant els mateixos principis rectors, en dues direccions complementàries:

— D'una banda, subdividint (més concretament, tricotomitzant) els legisignes precedents seguint la relació del representamen amb l'objecte com s'assenyala al meu article *Des trois icônes aux trois symboles* a fi de disposar d'un reixat més fi de 18 legisignes.

— D'altra banda, tenint en compte en la teoria (seguint per aquest fi les indicacions de Peirce) les etapes de l'establiment de cada signe per mitjà de distincions ja evocades entre els dos objectes i els tres interpretants. Obtenim aleshores un signe de 6 elements i un conjunt jerarquitzat de 28 classes de signes, que comprenen 21 legisignes utilitzables en l'anàlisi del teatre (cf. R. MARTY: *Le treillis des 28 classes de signes*). Fins i tot podem anar més enllà per aquesta via perquè Peirce ha definit un signe de 10 elements que condueix a una malla de 66 classes de signes.



Res no impedeix, és clar, de combinar les dues extensions de la teoria tot tricotomitant les 28 o les 66 classes de signes, triplicant encara el nombre d'elements discriminants a disposició de l'analista o del practicant. El problema serà clarament el de trobar quin és el nivell òptim de sofisticació de la teoria que és veritablement operatòria, perquè si cal guardar-se d'assassinar el públic com aconsellava Artaud, també cal guardar-se d'assassinar tots aquells qui concorren a la producció de l'espectacle. Només els practicants, si consentien a utilitzar les categories de pensament a priori que proporciona la semiòtica peirceana, podrien donar unes indicacions precioses sobre la possibilitat de concebre i de realitzar uns espectacles amb ajuda d'aquesta conceptualització dels fenòmens i de la seva combinatòria. Perquè si aquí la teoria pretén prescriure el que han de ser els signes per produir aquest o aquell efecte, per realitzar aquesta o aquella intenció, l'experimentació diu si és ben bé així, en bon procediment científic. L'excés de formalisme, tothom n'és conscient, pot esterilitzar la creativitat i inhibir la dimensió estètica d'una obra; seguint la paraula de Goethe, «la raó pot esdevenir ximpleria i el benifet plaga». Tanmateix això no constitueix malgrat tot una raó suficient per privar-se de la intelligibilitat del real que pot procurar.

Des d'un punt de vista dinàmic, una representació pot estar caracteritzada com un flux de representàmens emesos des de l'escena, travessant els camps d'interpretants dels espectadors i produint en el seu esperit un flux corresponent d'objectes. La descripció d'aquest fenomen global es podrà fer doncs primerament des d'un punt de vista sincrònic (totalització dels signes en un instant donat), i després des d'un punt de vista diacrònic (evolució en el temps de la totalització inicial).

Pròpiament parlant, i això fins i tot abans d'aixecar el teló, l'espectador ja ha captat un cert nombre de legisignes relatius a l'obra que li han permès (o se'l constreny, seguint la seva forma d'acció) de construir una primera totalització resumida en això que Patrice Paris anomena el seu «horitzó d'espera»; són evidentment les informacions que reté sobre l'obra gràcies als mitjans de comunicació: cartell amb els noms dels autors, dels actors, el títol de l'obra, i totes les manifestacions semiòtiques del *marketing* (des de la mida relativa dels caràcters d'impremta fins a l'avaluació de les despeses financeres assumides pels pro-



ductors), ressenyes de la premsa que ha pogut sentir o llegir, la reputació de la sala que acull l'obra o la seva especialització eventual en un gènere; també són tots aquests sabers anteriors reactivats per les informacions evocades més amunt i que d'una manera regressiva en reactiven d'altres, etc... El punt de partida de l'anàlisi no és una novetat, no és pas una plana en blanc sinó la totalització a priori d'un gran nombre de legisignes, certament molt vague i que es precisarà i modificarà molt ràpidament des que s'aixequi el teló.

La descripció formal de la totalització sincrònica dels signes demana nocions molt generals però encara ignorades pel gran públic que s'extreuen de la teoria algebraica de les categories. No és aventurat de pensar que un dia aquestes nocions, en vista de l'interès que presenten per la modelització dels fenòmens relacionals (per tant, particularment per les ciències humanes), puguin conèixer la difusió que avui té la teoria dels conjunts. No es tracta d'exposar-les aquí; el lector motivat pot remetre's al meu article «Une formalisation de la sémiotique de C. S. Peirce à l'aide de la théorie des catégories», però en podem donar una idea: la classificació dels signes en una estructura jerarquitzada (la malla) permet de considerar el conjunt de tots els signes com una categoria, és a dir, un conjunt d'elements triàdics i de relacions (relacions triples entre cadascun dels tres elements de dues triades). Conseqüentment, la noció de suma d'una configuració d'elements d'una categoria abstracta que és definida en el camp purament algebraic pren cos en el camp semiòtic i permet de definir la noció de suma d'una configuració de signes. Més concretament, tota agrupació de signes estàtics (com una pintura, per exemple) se suposa semiòticament equivalent a la configuració (un diagrama algebraic) obtinguda de:

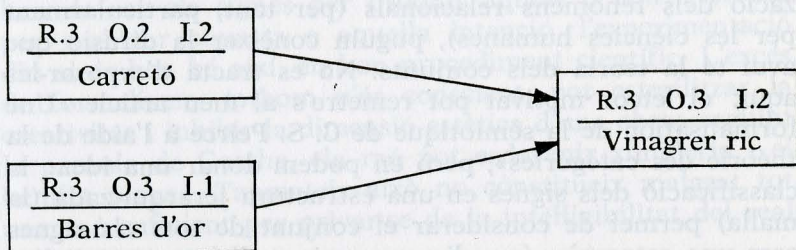
- 1er. l'inventari de tots els signes que conté,
- 2on. l'organització de tots aquests signes en un diagrama amb l'ajuda de les relacions necessàries inscrites en la malla.

Aleshores sabem que hi ha un signe únic en el qual la configuració es resumeix, literalment; l'objecte d'aquest signe no és altre que el sentit del conjunt dels signes; el diagrama mostra la contribució efectiva de cadascun dels signes constituents a aquest sentit global.

Una totalització com aquesta es troba també en el sentit



d'un decorat o bé d'accessoris compositius. Un exemple elemental ens el procura *La brouette du vinaigrier* estudiat per Claude Bruzy, per l'anàlisi del carretó ple de barres d'or. Atès que el carretó en connexió directa amb l'ofici del vinagrè és un legisigne indiciari dicent (R.3 0.2 I.2), mentre que l'or és un legisigne simbòlic remàtic (R.3 0.3 I.1). Els llocs ocupats per aquestes dues classes en la malla mostren que aquests dos legisignes se sumen en un legisigne simbòlic dicent, el representamen del qual és un «carretó carregat d'or» i l'objecte «vinagrè ric». Aquest signe té de fet un valor simbòlic més fort quan l'analitzem en el context general de l'obra, ja que de fet representa la riquesa acumulada pel treball del poble (és l'objecte dinàmic). El diagrama és el següent:



El pas de la totalització en l'espai a la totalització en el temps no ofereix dificultat si es considera que el desenvolupament de l'obra aporta nous legisignes que han de ser afegits als precedents a mesura que van apareixent, tant si són signes verbals, visuals, cinètics, etc... Aquesta totalització contínua es descriu amb el mateix muntatge formal; només cal afrontar-se a una complexació creixent amb, tanmateix, la facilitat que les redundàncies no modifiquen en res el diagrama. Aquest diagrama presenta d'escriure l'avantatge de poder revelar, per mitjà de sumes parcials, les isotopies de l'obra, cosa que remet a la pluralitat de les lectures i neteja el mètode de l'acusació de totalitarisme que sovint indueix el terme de «totalització».

Un exemple d'aquestes totalitzacions successives també ens és donat per Claude Bruzy en el seu estudi de la *sottie Métier-Marchandise*. Un personatge anomenat «Temps» fa una sèrie d'aparicions successives vestit cada vegada d'una manera diferent. La successió dels signes és la següent:

<i>Representàmens</i>	<i>Objectes</i>	<i>Classes de signes</i>
1. Temps vestit de colors diversos.	Tipus d'èpoques.	R.3 0.1 I.1
2. Temps vestit de vermell.	Un tipus d'època.	R.3 0.1 I.1
3. Temps amb hàbits de guerrer.	La guerra.	R.3 0.2 I.1
4. Temps amb el rostre borrós.	La còlera, l'amenaça.	R.3 0.2 I.1
5. Temps amb una capa que l'embolica.	La dissimulació.	R.3 0.3 I.1
6. Temps vestit galandament.	Una època favorable.	R.3 0.3 I.1

Les totalitzacions successives permeten de construir els objectes següents:

- èpoques diverses (R.3 0.1 I.1)
- entre elles la guerra (R.3 0.1 I.1)
- d'altres són plenes d'amenaçes dissimulades (R.3 0.3 I.1)
- algunes són felices (R.3 0.3 I.1)

la suma final (R.3 0.3 I.2) és equivalent a la proposició: «hi ha èpoques diverses, bones i dolentes, i cal maliciar-se dels hipòcrites», objecte complex construït per les seves úniques aparicions successives i confirmat pels signes lingüístics.

En conclusió estem temptats de respondre de forma positiva als desigs d'Artaud concernents al llenguatge xifrat ja evocat. Tanmateix farem les reserves usuals, ja que som encara lluny de la situació, als seus ulls ideal, de la música. A més, també es pot pensar que un mètode capaç de modelitzar tan bé un quadre com qualsevol espectacle no pot copiar el que fa l'especificitat del teatre, si bé els conceptes d'interpretant i de camp d'interpretants ofereixen en aquest domini unes possibilitats no gens negligibles. Però ¿pot ser que el treball teòric particular, que suposa l'adaptació del mètode al teatre, no pugui ser més que un afer de la gent de teatre?



## BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin: «Le théâtre et son double», Idées-Gallimard, Paris, 1979.
- BRUZY, Claude: «Caractérisation sémiotique de la sottie», multicopiât, Universitat de Perpinyà, 1979.
- *Les sémosis du théâtre*, Degrés, Bruxelles (va aparèixer el 1983).
- BRUZY, C.; BURZLAFF, W.; MARTY, R.; RETHORE, J.: *La sémiotique phanéoscopique de C. S. Peirce*, «Langages» núm. 58, Larousse, Paris, pp. 29-59, 1980.
- DELEDALLE, Gérard: *Charles S. Peirce: Écrits sur le signe*, Seuil, Paris, 1978.
- *Théorie et pratique du signe*, Payot, Paris, 1979.
- MARCUS, Salomon: «Un modèle mathématique intégral de l'oeuvre dramatique», dins *Recueil linguistique de Bratislava*, volume 4. *Proceeding of the symposium on Algebraic linguistics*, Bratislava, 1973, pp. 129-135.
- MARTY, Robert: «Une formalisation de la sémiotique de C. S. Peirce à l'aide de la théorie des Catégories», dins *Ars Semiotica II*: 3, John Benjamins, Amsterdam, 1979, pp. 275-294.
- *Trichotomies de l'icône, de l'indice et du symbole*, «Semiosis» núm. 15, Agis Verlag, Baden Baden, 1979, pp. 5-18.
- *Des trois icônes aux trois symboles*, «Degrés», núm. 29, Bruxelles, h-h9, 1982.
- *Le treillis des 28 classes de signes hexadiques*, «Sémosis» núm. 25-26, Agis Verlag, Baden-Baden, 1982, pp. 5-12.
- *C. S. Peirce's phaneroscopy and semiotics*, «Semiotica» núm. especial *Phénoménologie et sémiotique* (en premsa).
- PAVIS, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, Paris, 1980.
- PEIRCE, Charles Sanders: *Collected papers*, Hartsthorne et Weiss, Burke Harvard University Press, 1958 (el primer nombre remet al volum, el segon al paràgraf dins el volum).
- TORDERA, Antonio: *Hacia una semiótica pragmática*, Fernando Torres, editor, València, 1978.

## RESUMEN

Este artículo intenta demostrar que la fenomenología y la semiótica de Charles S. PEIRCE pueden ser de ayuda para abordar la cuestión de la teoría del teatro (y, de forma más general, del espectáculo) en términos científicos, respondiendo así al deseo de Antonin Artaud, que reclamaba un lenguaje cifrado, parecido a una transcripción musical. Con la ayuda de un breve informe sobre la fenomenología peirciniana se puede conformar la articulación de la producción y de la interpretación a la representación, lo cual prueba el carácter esencialmente triádico de la fenomenología teatral. La semiótica, de la cual en este caso sólo se retiene la parte relacionada con el teatro, permite formalizar, por ejemplo, las tríadas de la interpretación en diferentes tipos de signos (en este caso legisignos). A partir de este momento se puede describir cada uno de ellos mediante una notación numérica y unas reglas de combinación expresadas en una estructura de orden no lineal (enrejado).

A continuación aparece un compendio de la modelización de los procesos de fijación del significado utilizando la noción de semiosis, resultado convergente de sucesivas interpretaciones. Finalmente, un formalismo de totalización algebraica permite admitir (en sincronía) los signos constituyentes de la complejidad teatral, en un determinado momento, en un signo global, portador de significado; también permite describir las transformaciones diacrónicas de dicho significado, conforme a la aparición de signos nuevos en el escenario.

Quizá se pueda llegar a la conclusión de que la utilización del equipo formal presentado sea aún demasiado basta como para dar cuenta de la complejidad teatral, sin embargo, es perfectible y, con la participación de aquellos que estén interesados, puede alcanzar un grado óptimo de sofisticación.

## RÉSUMÉ

Cet article s'efforce de montrer que la phénoménologie et la sémiotique de Charles S. PEIRCE peuvent permettre d'aborder la théorie du théâtre (et plus généralement du spectacle) en termes scientifiques, répondant en cela au sou-



hait d'Antonin Artaud qui appelait de ses vœux un langage chiffré, semblable à une transcription musicale. Un bref exposé de la phénoménologie peircienne permet de modéliser l'articulation de la production et de l'interprétation autour de la représentation, faisant apparaître le caractère essentiellement triadique de la phénoménologie théâtrale. La sémiotique, dont on retient ici seulement la partie utile au théâtre, permet de formaliser, par exemple, les triades de l'interprétation en différents types de signes (en l'occurrence des légisignes). On peut dès lors décrire chacun d'eux à l'aide d'une notation numérique et de règles de combinaison exprimées dans une structure d'ordre non linéaire (treillis).

On donne ensuite un aperçu de la modélisation des processus d'établissement du sens à l'aide de la notion de sémiologie, suite convergente d'interprétations successives. Enfin un formalisme de totalisation algébrique permet d'agrèger (en synchronie) les signes constituants de la complexité théâtrale à un instant donné en un signe global, porteur du sens et de décrire les transformations diachroniques de ce sens, au fur et à mesure de l'apparition des nouveaux signes de la scène.

En conclusion il semblerait que l'utilisation de l'appareillage formel présenté soit peut-être encore trop grossier pour rendre compte de la complexité théâtrale; cependant il est perfectible et peut atteindre, avec le concours des praticiens, un degré optimal de sophistication.

## SUMMARY

This article attempts to show that Ch. S. Peirce's phenomenology and semiotics can help in approaching in scientific terms the theory of drama (and more generally speaking of entertainment), thus providing an answer to Antonin Artaud, who called for the elaboration of a coded language, comparable to a musical transcription.

A brief summary of the peircean phenomenology enables us to model the articulation of production and interpretation around performance, and shows the essential triadic character of the phenomenology of drama.

Semiotics, used here in as much as it relates to drama, is a means of formalizing, for instance, the triads of the interpretation into different signs (in actual fact, legisigns).

We can then describe each of them using a numerical system of notation and a new combinatorial expressed in terms of a non linear order structure (a lattice). We then briefly introduce a modelling of the processes by which meaning is established, using the concept of semiosis, as a convergent sequence of successive interpretations. Finally, a formal structure of algebraic totalization can aggregate (synchronically) the constituent signs of dramatic complexity, at any given time, into a global meaning bearing sign; it also enables us to describe the diachronic transformation of the same meaning with the gradual elaboration of new signs on the stage.

As a conclusion, it might seem that the formal structure presented is still too powerful to do justice to the full complexity of drama however, it is possible to improve it and it may be able to reach the highest degree of sophistication with the help of the people involved.



XAVIER FÀBREGAS

## FUTUR DE L'ESPECTADOR DAVANT L'ESPECTACLE

«El teatre que ten a la televisió es molt dolent, no l'esperem to.» Expressions com aquestes cal que siguin debatudes i explicades si volem moure'ns amb un mínim de consciència pels envicicolls de l'espectacle i, al capdavant, ens volem entendre. Teatre, cinema, televisió, tenen uns camps específics i cal que els destriem amb cura, a fi d'observar-ne les zones d'intersecció, si després volem aproximar-los i extreure'n una impressió de conjunt.

El primer que hem de tenir present és que teatre, cinema i televisió són uns llenguatges compostos per un conjunt de signes, i que només si aconseguim la definició d'aquests signes en podrem obtenir la respectiva especificitat. El problema està plantejat i la semiòtica no l'ha resolt encara en el moment actual, ni sembla que sigui prop d'aconseguir-ho. D'una banda hi ha la definició dels signes teatral, cinematogràfic i televisiu, i de l'altra la funcionalitat d'aquests signes. Pel que fa a la definició, la deixarem en suspens en el present treball; quant a la funció del signe espectacular admetrem com a vàlid el que escriu Todorov en enfrontar-se amb el signe literari: hi ha una funció pragmàtica que respon a la relació que mantenen els signes amb els qui els utilitzen; hi ha una funció sintàctica que recobreix la relació dels signes entre ells, i hi ha una funció semàntica dels signes amb allò que designen, amb llur referent.

Mirarem, doncs, d'obrir-nos pas entre la definició i la funció per tal d'establir una classificació general dels sistemes de signes que constitueixen el teatre, el cinema i la televisió, considerant aquests tres mitjans, en primer lloc, com una realitat històrica, amb unes convencions admeses per la societat i, per tant, uns nivells estàndard. Només una vegada admesa i circumscrita la realitat històrica, mirarem d'assolir un nivell teòric, en el qual les classificacions obtingudes podran ésser confrontades, i en més d'un cas discutides i superades.

Qualsevol persona sap que el teatre i la televisió són dues formes de comunicació, dos instruments o dues realitats amb llurs pròpies característiques. No hi ha confusió possible. O, precisament perquè creiem que no hi ha confusió possible, introduïm en la nostra conversa quotidiana maneres de parlar que ens fan caure al parany. Per exemple, parlem de «teatre a la televisió». Sovint hem sentit dir: «El teatre que fan a la televisió és molt dolent, no l'aguantem.» Expressions com aquestes cal que siguin definides i explicades si volem moure'ns amb un mínim de comoditat pels envitricolls de l'espectacle i, al capdavall, ens volem entendre. Teatre, cinema, televisió, tenen uns camps específics i cal que els destriem amb cura, a fi d'observar-ne les zones d'intersecció, si després volem aproximar-los i extreure'n una impressió de conjunt.

El primer que hem de tenir present és que teatre, cinema i televisió són uns llenguatges compostos per un conjunt de signes, i que només si aconseguim la definició d'aquests signes en podrem obtenir la respectiva especificitat. El problema està plantejat i la semiòtica no l'ha resolt encara en el moment actual, ni sembla que sigui prop d'aconseguir-ho. D'una banda hi ha la definició dels signes teatral, cinematogràfic i televisiu, i de l'altra la funcionalitat d'aquests signes. Pel que fa a la definició, la deixarem en suspens en el present treball; quant a la funció del signe espectacular admetrem com a vàlid el que escriu Todorov en enfrontar-se amb el signe literari: hi ha una funció pragmàtica que respon a la relació que mantenen els signes amb els qui els utilitzen; hi ha una funció sintàctica que recobreix la relació dels signes entre ells, i hi ha una funció semàntica dels signes amb allò que designen, amb llur referent.

Mirarem, doncs, d'obrir-nos pas entre la definició i la funció per tal d'establir una classificació general dels sistemes de signes que constitueixen el teatre, el cinema i la televisió, considerant aquests tres mitjans, en primer lloc, com una realitat històrica, amb unes convencions admeses per la societat i, per tant, uns nivells estàndard. Només una vegada admesa i circumscrita la realitat històrica, mirarem d'assolir un nivell teòric, en el qual les classificacions obtingudes podran ésser confrontades, i en més d'un cas discutides i superades.



## 1. EN CERCA DE L'ANELLA PERDUDA

Entre el teatre, per un costat, i el cinema i la televisió, per l'altre, hi ha un séc important. D'això ens adonem tan bon punt comencem a considerar les característiques de cadascun d'aquests espectacles, i el fet ha estat assenyalat per tots els qui s'han ocupat del tema. Les diferències més importants que advertim podrien escalonar-se així: el teatre se serveix de la presència de l'actor i dels objectes a l'espai on té lloc la representació, mentre que el cinema (i la televisió el segueix en això) se serveix de les imatges dels actors i dels objectes damunt un suport determinat. Per això parlem d'espectacles de representació, que són aquells que ens proposen una acció que s'esdevé en el moment que la presenciem, com és el cas del teatre, i d'espectacles de reproducció, en els quals l'elaboració de l'acció ja està acabada en el moment que l'espectador es disposa a presenciar-la, com en el cas del film.

Aquest fet condiciona les relacions actor-espectador. Tots sabem que en el teatre dues representacions idèntiques no són possibles, perquè les interaccions que sorgeixen entre l'escenari i la platea mai no són iguals. En el cinema, en canvi, la reproducció de l'espectacle serà igual una vegada i una altra, mentre el suport que transporta les imatges no es deteriora; l'actitud de l'espectador no influirà, en tot cas, sobre el ritme i la intensitat dels llenguatges visual i sonor que li arriben des dels fotogrames.

Però a més d'aquests factors n'hi ha un altre: l'espai escènic, així com els actors que han de moure-s'hi, és tridimensional. I a més de tridimensional és extensible: els actors poden eixamplar l'espai de la representació dramàtica, envoltar el públic, envair-lo. Les corredisses dels pastors i dels dimonis entre les butaques i les llotges durant les representacions nadalenques dels *Pastorets*, o les increpacions dels actors del Living Theatre situats a l'entrada del local i fent llur tot l'espai de la sala, són exemples molt diferents però en el fons molt apropats. L'espai de la reproducció cinematogràfica (i el de la televisiva) és, en canvi, un espai pla, no extensible. I si en alguna rara ocasió i sense massa d'èxit, el cinema ha intentat donar la sensació de profunditat i de tridimensionalitat, ho ha fet, almenys fins ara, sobre l'espai bidimensional de la pantalla.

El séc que separa el teatre del cinema i de la televisió és realment profund. Però, de veritat existeix aquest séc dins el



conjunt de les formes de l'espectacle de les quals històricament hem disposat? ¿No ens trobem, com es trobaren els antropòlegs en estudiar l'evolució dels primats fins a arribar a l'*homo sapiens*, davant l'evidència d'una «anella perduda»?

Penso que si en la cadena de l'espectacle no trobem aquesta anella ens faltarà un element important, i algunes coses ens quedaran per explicar —o podrem explicar-les només per el·lipsi, amb suposicions, com ha succeït durant tants anys quan els biòlegs ens parlaven dels prehomínids. Per aquest motiu m'atreviria aquí a fer una proposta, a suggerir l'anella del procés conceptual de l'espectacle que, amb una important presència històrica, vindria a omplir el buit que habitualment admetem que existeix entre el teatre i el cinema. Em refereixo al teatre d'ombres que, en endavant, a fi d'evitar denominacions mixtes, anomenarem simplement *ombres*.

En efecte, a l'espectacle d'ombres trobem la mixtura de les característiques que més amunt hem assenyalat com a eixos diferencials del teatre i el cinema. Per un costat les ombres són un espectacle de representació, i ens proposen una acció que es desenvolupa en el mateix moment que la presenciem; per l'altre costat, però, les ombres utilitzen imatges del cos dels actors, o d'objectes moguts pels manipuladors que són darrera la pantalla. I aquí retrobem l'altre element: la pantalla, l'element bidimensional que delimita i tanca d'una manera inapellable l'espai on ha de transcórrer l'espectacle.

Així trobem que abans d'haver aparegut, gràcies a l'avenç de la tècnica, uns espectacles de reproducció prou desenvolupats, com el cinema i la televisió, l'home disposava ja, des de feia una colla de segles, d'un espectacle de representació que operava amb imatges d'actors i objectes, dins un espai bidimensional no extensible. L'anella perduda del procés conceptual de l'espectacle, més que perduda era una anella oblidada.

Si ara reconstruïm el procés podem tenir aquestes dues possibilitats, segons donem preferència a la divisió representació-reproducció, o a la divisió actor/objecte-imatge d'actor o d'objecte:



Representació		Reproducció	
Teatre	Ombres	Cinema	TV
Actor/Objecte	Imatge d'actor o d'objecte		

Les ombres apareixen, en aquest esquema, com un gènere amfibi, de transició, que cau en l'una o l'altra de les divisions segons si considerem prioritari un, o un altre, dels criteris aplicats.

## 2. LES ESTRUCTURES DIFERENCIALS

Sens dubte, ara ens trobem en millor situació per a classificar els sistemes de signes que es condensen entorn de cadascun dels espectacles que volíem considerar, i saber amb un fonament científic per què aquests espectacles no són intercanviables. La nostra proposta consisteix ara a agrupar les característiques més notables del procés conceptual, i ordenar-les en una successió binària. Els valors de cada parella els denominarem *a* i *b*, però a fi que *a* i *b* tinguin una correspondència amb la realitat haurem de parar atenció a una de les funcions dels signes: a la que els relaciona amb l'espectador i que permet que aquest se senti més pròxim i identificat amb el procés narratiu que li és mostrat, fins a tenir, en alguns casos, la possibilitat d'intervenir-hi. Ens remetem així a la primera de les funcions exposades per Todorov, és a dir, la funció pragmàtica.

En cadascuna de les set construccions binàries que segueixen, doncs, hem establert la correspondència així:

- a) Major aproximació de l'espectador als elements del procés narratiu.
- b) Menor aproximació de l'espectador als elements del procés narratiu.

Enumerem les parelles de contraris, adjuntant en cada cas el mínim de comentaris:

### 1. *Relació temporal amb el procés narratiu:*

- a) Representació.
- b) Reproducció.

2. *Relació especial amb el procés narratiu:*

- a) Actors, objectes, manipuladors.
- b) Imatges d'actors o d'objectes.

Aquestes dues primeres construccions binàries són les que hem utilitzat abans, car tenen una importància prou decisiva per a alterar profundament per si mateixes el teixit substancial de l'espectacle.

\* \*

3. *Simultaneïtat en el temps i en l'espai.*

- a) Simultaneïtat de l'actor i de l'espectador en el temps i en l'espai.
- b) Simultaneïtat de l'actor i de l'espectador en el temps, però no en l'espai.
- c) No hi ha simultaneïtat entre l'actor i l'espectador ni en el temps ni en l'espai.

En aquest cas la doble negació, que ha assolit en la història de l'espectacle una real importància, converteix excepcionalment la proposició binària en una proposició ternària. Aquesta incideix en les relacions esbossades a les propostes 1 i 2, i en certa manera les subratlla.

\* \*

4. *Dimensió de l'espai.*

- a) Tridimensionalitat.
- b) Bidimensionalitat.

\* \*

5. *Propietat de l'espai.*

- a) Expansible.
- b) No expansible.

\* \*

6. *Mètode de lectura de l'espai.*

- a) Lectura sintètica.
- b) Lectura seccionada.



Aquí cal fer alguna precisió: en el cas *a* l'espectador domina l'espai on s'esdevé l'acció narrativa, de manera que depèn d'ell dirigir l'atenció envers un indret o un altre (per exemple, envers un personatge que parla, en una representació dramàtica) i procedir després a la recomposició mental de la totalitat. A *b*, en canvi, el mateix espectacle selecciona a l'espectador els fragments d'espai on ocorre allò més significatiu de l'acció (muntatge en plans cinematogràfics). Això dóna lloc a una sintaxi diferent per als espectacles de representació, que generalment s'inclinen devers *a*, i els de reproducció, que s'inclinen devers *b*. És clar que una cambra perennement fixa damunt la boca d'un escenari, des del començament de la representació fins a la fi, ens portaria devers *a*; però aquest no és el cas corrent, i com que tothom convé que el cinema, en la seva història, ha elaborat a bastament un llenguatge que li és propi, en el cas de la cambra fixa hem convingut a distingir-ne el producte amb el nom de teatre filmat o teatre fotografiat.

\* \* \*

### 7. *Deturament de l'espectacle.*

- a) L'espectador pot deturar fàcilment l'espectacle.
- b) L'espectacle no és fàcilment deturable per l'espectador.

Si ara apliquem les característiques de les set proposades en un quadre que reculli els espectacles que estem considerant, obtindrem els resultats següents:

	1	2	3	4	5	6	7
I	a	a	a	a	a	a	b
II	a	b	a	b	b	a	b
III	b	b	c	b	b	b	b
IV	b	b	b/c	b	b	b	a

I: Teatre; II: Ombres; III: Cinema; IV: TV.

### 3. ZONES DE VALIDESA I D'INVALIDESA

El quadre anterior, amb les lletres col·locades cadascuna dins el seu compartiment, fa un goig positiu; és una cosa endreçada, ens incita que l'acceptem com a resultat d'una tasca prèvia plena de rigor. No ens precipitéssim, però. Per tal d'arribar a tant d'endrec hem hagut de podar branques, de fer entrar amb calçador dins un denominador comú realitats força diverses, i d'acceptar com a sòlides unes apreciacions convencionals. Caldrà que ens aturem un moment a fi de verificar les zones de validesa i d'invalidesa que aquest mosaic alfabètic presenta.

Els quatre gèneres que hem considerat disten molt de constituir un bloc homogeni. En conseqüència, hem d'admetre amb tota prudència els valors de *a*, *b* i *c*, tot sabent d'avançada que són uns valors relatius. Centrem-nos, per exemple, en la columna número 5: ni tot el teatre fa ús de la possibilitat extensora de l'espai dramàtic, ni tot el cinema es resigna a aquesta impossibilitat. La representació en un escenari a la italiana d'una obra que respecti el postulat de la «quarta paret» tranquil·litza el públic quant a l'eventualitat que el seu espai sigui envaït: l'acció dramàtica, doncs, quedarà emmarcada amb la mateixa precisió que quedaria dins una pantalla cinematogràfica, si més no pel que fa a la seva aparença frontal. En una projecció de cinèrama, en canvi, la pantalla cinematogràfica s'ha desenvolupat en tots sentits, bo i procurant de crear sobre l'espectador una acció envoltant. Entre aquesta pantalla, que rep els raigs lumínics de diverses màquines, i el llençol casolà de les projeccions improvisades, hi ha una diferència que ultrapassa segurament els termes quantitius. Experiències com les d'Abel Gance, que feia canviants les mides de la pantalla durant la projecció d'un mateix film i segons ho demanava el ritme interior del procés narratiu, introdueixen factors en la valoració de les lletres de la columna 5.

Tanmateix les columnes que mereixen un comentari més detingut són la 3 i la 7. En la primera d'elles els espectacles de representació —teatre i ombres— aproximen l'espectador amb els qui els executen, tant si són visibles des d'una posició frontal (l'actor) com si són invisibles (el manipulador). La interacció entre uns i altres s'estableix, encara que no tots els gèneres teatrals o d'ombres contemplin amb els mateixos propòsits la possibilitat d'incidir sobre aquesta interacció. Així, el teatre èpic predica el control emotiu de l'es-



pectador, i estimula en canvi la seva activitat crítica i reflexiva; un melodrama representat al *boulevard du crime* de qualsevol ciutat del món, amb esquitxada sangonosa, esgarip i càstig exemplar, s'encamina precisament a tot el contrari.

El cinema, en canvi, no disposa d'aquesta possibilitat, en allunyar actor i espectador per mitjà de l'espai i del temps. El procés tècnic de revelat i muntatge, acabat el qual apareix el procés narratiu del film, imposa un distanciament *per se*, amb totes les característiques inherents al llenguatge cinematogràfic. Com no sigui que... Com no sigui que excepcionalment es produeixi un error de lectura, com succeeix a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez: a Macondo, els espectadors que havien vessat llàgrimes amarguíssimes per la mort d'un personatge en un dels films primerament projectats a la població, s'indignen l'endemà en veure'l reapareixer en un altre film vestit d'àrab i, sentint-se enganyats, cremen les cadires del cinema. Però el fet reportat per García Márquez, per verídic que sigui, és excepcional; com hem dit, obeeix a un error de lectura. És més, respon a una confusió entre actor i personatge, confusió que trobem també en el teatre quan l'espectador hi està poc habituat.

La televisió, en canvi, s'enfronta amb dues possibilitats: les seves imatges poden reunir en el temps actor (o actuant) i espectador, quan emet un programa dels dits «en directe», o pot no reunir-los. Així, podem veure a través de la pantalla electrònica un partit de futbol o una representació teatral que té lloc en aquell precís moment, o bé que ha tingut lloc fa unes hores o fins i tot fa uns anys. En general podem admetre que l'espectador de televisió té una opció a la simultaneïtat en el temps, i només excepcionalment la té en l'espai: algú que en un camp de futbol contempla a través del televisor el mateix partit que és realment jugat al seu davant, o el locutor que contempla la pròpia imatge tal com la rep el receptor. Tanmateix, si aquest fet pot ésser interessant des del punt de vista de la lectura conceptual d'un espectacle, a efectes estadístics —que són els que han regit el quadre precedent— l'hem de menystenir.

Aquesta temàtica, la proximitat d'actor i espectador, i sobretot la possibilitat del segon d'intervenir en la sèrie de signes emesos pel primer, ens porta a traslladar-nos a la columna número 7: deturament de l'espectacle. És evident que en alguna circumstància particular una persona pot deturar, amb la seva sola actitud, el desenvolupament d'una



representació teatral: un monarca, si abandona el seu lloc amb aire de disgust en un teatret de cort, pot destarotar l'espectacle i fins i tot provocar-ne la interrupció definitiva. Però cal que convinguem que aquest no és el cas normal: quan un espectador o un grup d'espectadors se sent molest per allò que ocorre a escena, ha de fer molts esforços, molt xivarri, molta pressió sobre la resta del públic per incidir d'una manera visible sobre l'espectacle i aconseguir que els actors abandonin l'escenari, que baixi el teló, etc. Quan algú sent que l'espectacle li desplaça opta per fer algun xiulet, i sovint abandona la sala; en molt poques ocasions la representació queda inacabada per l'actitud del públic. En el cinema la possibilitat d'interrupció és encara més llunyana: el cas explicat per García Márquez és un cas límit. Els signes televisius, en canvi, ofereixen a l'espectador, potser per primer cop a la història de l'espectacle, una opció interventora fàcil i còmoda. L'espectador de televisió, assegut a casa seva, en té prou amb prémer un botó per passar d'un programa a l'altre, o per fer cessar definitivament les imatges si considera que ja en té prou. És obvi que al bar on un grup de persones contempla la televisió la possibilitat de canvi o de deturament és més remot, i que potser farà falta arribar a l'acord previ de què cal fer.

Els exemples exposats són suficients per a mostrar que si bé la validesa del quadre proposat és relativa, i tan convencional com vulguem, ens serveix per a considerar uns característiques que fàcilment podem percebre en les sèries de signes que confegeixen el llenguatge del teatre, de les ombres, del cinema i de la televisió. I que en certa manera ens permet d'establir un equilibri entre la naturalesa intrínseca d'aquests signes, i llur difusió i utilització socials.

#### 4. UN INTENT DE VALORACIÓ

Un cop preses les precaucions necessàries, si volem resumir el contingut del quadre trobarem que, per a cadascun dels espectacles, la descripció serà la següent:

$$\begin{aligned} \text{Teatre} &= 6a + 1b. \\ \text{Ombres} &= 3a + 4b. \\ \text{Cinema} &= 6b + 1c. \\ \text{TV} &= 1a + 5b + 1b/c. \end{aligned}$$



De l'exposició alfabètica passarem a una imposició numèrica, que ens permetrà d'avançar amb major concreció. En efecte, si considerem com una gradació valoritzable la capacitat de l'espectador d'aproximar-se i d'influir en l'espectacle, caldrà que donem a  $a$  un valor superior a  $b$ , i que en el cas de  $c$  el valor sigui nul. Convinguem, doncs, que  $a$  és igual a 4,  $b$  és igual a 2 i  $c$  igual a 0. Aclarim que no es tracta de fer cap valoració estètica, sinó de cercar unes línies formals que ens ajudin a conèixer els signes que regeixen el llenguatge de cadascun dels espectacles considerats. És a dir, que amb unes formes 0 o molt pròximes a 0, en què la capacitat d'intervenció de l'espectador serà gairebé nulla, poden atènyer-se uns magnífics resultats estètics, i viceversa. En un *happening*, gènere que aquí no hem considerat i que caldria situar entre el teatre i les festes populars parateatrals, la xifra de participació de l'espectador pot ésser molt alta, de manera que la condició de l'espectador arriba a fondre's amb la de l'actuant, sense que aquest fet pressuposi, en principi, cap altra cosa que la constatació d'una estructura pròpia d'aquest gènere d'espectacles, i no cap valor estètic.

Tenint en compte, doncs, quin és l'abast estricte de les xifres, que indiquen sempre l'àrea qualificada des del punt de partida, obtindrem aquests números:

$$\text{Teatre: } 6a + 1b = 6 \times 4 + 1 \times 2 = 26$$

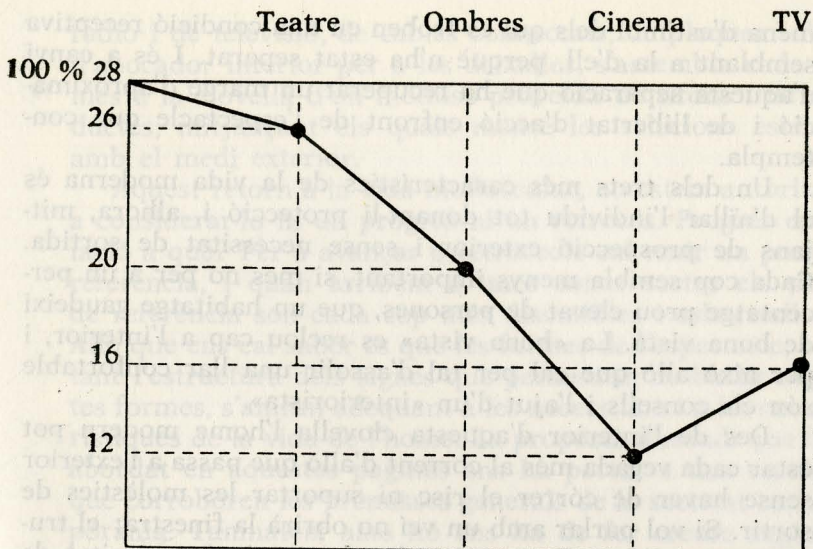
$$\text{Ombres: } 3a + 4b = 3 \times 4 + 4 \times 2 = 20$$

$$\text{Cinema: } 6b + 1c = 6 \times 2 + 1 \times 0 = 12$$

$$\text{TV: } 1a + 5b + 1b/c = 1 \times 4 + 6 \times 2 = 16$$

En el cas de l'opció entre  $b$  i  $c$  que presenta la televisió hem pres en consideració la possibilitat més alta, és a dir la  $b$ .

Aquestes xifres ens permeten copsar ja, de manera comparativa, quines són les diferències de les sèries de signes de cada espectacle, i com es reflecteixen en llur relació amb l'espectador. Així, podem traçar un gràfic en el qual un hipotètic espectacle aconseguit amb la fórmula 7a obtindria 28 punts (28 punts seria, doncs, el 100 %), que ens donaria la corba següent:



## 5. MITJANS DE COMUNICACIÓ I CLOVELLA

L'estudi de l'estructura de certs espectacles emmena a un gràfic susceptible d'unes reflexions d'ordre antropològic i social. Hi ha un fet que ens crida l'atenció en la corba que hem obtingut: la involució del seu sentit. A partir de la televisió l'espectador torna a aproximar-se a l'espectacle. Això és degut, com hem vist durant el procés d'elaboració, a la *b* de la columna 3, optativa enfront a la *c* del cinema per la qual la televisió recupera la simultaneïtat d'espectacle i espectador en el temps, i a la *a* de la columna 7, que permet a l'espectador televisiu deturar sense esforç, en qual-sevol moment, l'espectacle que li és ofert.

Diríem, doncs, que els avenços de l'electrònica corregeixen la distància entre emissor i receptor que els mitjans de comunicació mecànica havien imposat a l'acte espectacular. Ara bé, a quin preu? L'observació de la realitat quotidiana ens informa d'aquest preu: el de destruir o, en tot cas, reduir a una expressió mínima la comunitat formada pels espectadors. En el teatre i en el cinema —com en els rituals religiosos o en els festivals de *rock*, bé que per motivacions diverses— queda establert un consens, una osmosi activa, que després d'assaonar els espectadors es projecta sobre el focus emissor. L'espectador de televisió, isolat, no rep cap



mena d'estímul dels qui es troben en una condició receptiva semblant a la d'ell, perquè n'ha estat separat. I és a canvi d'aquesta separació que ha recuperat un marge d'aproximació i de llibertat d'acció enfront de l'espectacle que contempla.

Un dels trets més característics de la vida moderna és el d'aïllar l'individu tot donant-li protecció i, alhora, mitjans de prospecció exterior i sense necessitat de sortida. Cada cop sembla menys important, si més no per a un percentatge prou elevat de persones, que un habitatge gaudeixi de bona vista. La «bona vista» es reclou cap a l'interior, i per això allò que cal per tal d'assolir una llar confortable són els consells i l'ajut d'un «interiorista».

Des de l'interior d'aquesta clovella l'home modern pot estar cada vegada més al corrent d'allò que passa a l'exterior sense haver de córrer el risc ni suportar les molèsties de sortir. Si vol parlar amb un veí no obrirà la finestra; el trucarà per telèfon. Exactament igual que si té necessitat de parlar amb algú que és a les antípodes.

Si aquesta tendència la traslladem a la relació home-espectacle veurem que les possibilitats d'intervenció no disminueixen pas amb l'aïllament sinó que, al contrari, augmenten, bé que sota unes formes determinades que difereixen de les anteriors. Si considerem l'espectacle auditiu i no espacial, que és la ràdio, comprovem que molts programes es basen en la intervenció telefònica dels oients, que no tenen necessitat de sortir de casa per tal de passar de la condició de receptors a la condició d'emissors.

La televisió, que a més de transmetre el so transmet també la imatge, ha iniciat programes en el mateix sentit, tot aprofitant la simultaneïtat de temps a la qual té accés. No és pas difícil d'imaginar, en una data pròxima, l'existència de telèfons dotats d'emissió visual que ens permetin d'intervenir amb la veu i la imatge en un programa de televisió sense necessitat de moure'ns de casa.

La televisió tal com avui funciona, doncs, assenyala una possibilitat d'inflexió de la corba que hem projectat en el gràfic precedent. Hom diria que la vida moderna duu l'home envers unes formes biològiques que el procés evolutiu deixà enrera fa milions d'anys, la forma de vida que la zoosfera assajà amb innegable èxit en els molluscs. La vida moderna, propiciada per les conquestes de l'electrònica, introdueix i introduirà encara més en els nostres hàbits uns factors zoològicament superats. Un habitatge actual, dotat d'antenes de

ràdio i de televisió, de cables connectats, de plaques solars, d'abocador interior per a les deixalles, s'assembla cada cop més a la clovella d'un mollusc proveïda de sifons i de conductes, mitjançant els quals manté les relacions estrictes amb el medi exterior.

Aquest retorn a la vida molluscular, no estem autoritzats a considerar-lo ni un progrés ni un retrocés. Progrés en relació a què? Per a avançar o retrocedir cal tenir un punt de referència, i quan arribem a unes zones vastes els punts de referència són cada cop més discutibles i esborradissos. Allò que ens cal saber és que les formes de l'espectacle, i per tant l'estructura dels signes que permetran de bastir aquestes formes, s'aniran adequant a les necessitats i a les característiques de la vida de l'home. La proposta d'estudi que hem abordat en aquestes pàgines ens ha portat a uns resultats que corroboren les premisses generals de la societat contemporània. Tanmateix això no ens ha de fer creure ingènuament que l'aparició de nous espectacles farà desaparèixer els espectacles antics: el teatre no va negar el ritm, ni el cinema no ha negat el teatre. La civilització acumula i diversifica. Avui podem entrar a qualsevol bar i demanar una ració d'ostres i de musclos: els molluscs, benauradament, no han desaparegut.

XAVIER FÀBREGAS

Le cinéma, le théâtre et la télévision sont des langages composés par des ensembles de signes, et on ne pourra connaître la spécificité de chacun des spectacles que si l'on se résout pas à les définir de façon séparée. Entre le théâtre et le cinéma il faut y placer un spectacle qui sert de liaison du point de vue sémiologique: les ombres: Représentation/Reproduction et Acteur-Objet/Image d'Acteur ou d'Objet deviennent les facteurs à combiner. À partir d'ici, on peut établir sept constructions binaires qui permettent de juger la relation du spectateur avec chaque genre de spectacle. Bien que l'on accepte la valeur relative des données, il est possible d'obtenir un graphique à partir des valeurs de l'intervention du spectateur en chacun des spectacles en question: la télévision montre une inflexion de la ligne graphique vers le retour à l'imédiateté du spectateur devant le spectacle (étant celui du cinéma le point le plus éloigné de ce graphique) mais en échange on détruit le spectateur tant que intégré d'un groupe social.



## RESUMEN

Cine, teatro y televisión son unos lenguajes compuestos por unos conjuntos de signos, y sólo si conseguimos definirlos por separado podremos saber cuál es el carácter específico de cada espectáculo. Entre el teatro y el cine es necesario colocar un espectáculo que hace de enlace desde el punto de vista semiológico, las sombras: Representación/Reproducción y Actor-Objeto/Imagen de Actor o de Objeto se convierten en los factores que hay que combinar. A partir de aquí podemos establecer siete construcciones binarias para juzgar la relación del espectador con cada tipo de espectáculo. Aunque se acepte el valor relativo de los datos se puede obtener un gráfico a partir de los valores de la intervención del espectador en cada uno de los espectáculos considerados: la televisión muestra una inflexión de la línea gráfica hacia el retorno a una inmediatez del espectador ante el espectáculo (siendo el del cine el punto más alejado de este gráfico) pero a cambio de destruir al espectador en tanto que integrador de un grupo social.

## RÉSUMÉ

Le cinéma, le théâtre et la télévision sont des langages composés par des ensembles de signes, et on ne pourra connaître la spécificité de chacun des spectacles que si l'on ne réussit pas à les définir de façon séparée. Entre le théâtre et le cinéma il faut y placer un spectacle qui sert de liaison du point de vue sémiologique; les ombres: Représentation/Reproduction et Acteur-Objet/Image d'Acteur ou d'Objet deviennent les facteurs à combiner. A partir d'ici, on peut établir sept constructions binaires qui permettent de juger la relation du spectateur avec chaque genre de spectacle. Bien que l'on accepte la valeur relative des données, il est possible d'obtenir un graphique à partir des valeurs de l'intervention du spectateur en chacun des spectacles en question: la télévision montre une inflexion de la ligne graphique vers le retour à l'immédiateté du spectateur devant le spectacle (étant celui du cinéma le point le plus éloigné de ce graphique) mais en échange on détruit le spectateur tant que intégrateur d'un groupe social.

## SUMMARY

Cinema, drama and television are languages composed of some groups of signs, and we will only be able to know the specific character of each entertainment if before we can define them separately. Between drama and cinema we must place another kind of entertainment which acts as a link from the semiotic point of view, the shades: Performance/Reproduction and Actor - Object/Image of Actor or Object become the factors to combine. Starting from here, we can set up seven binary constructions which will enable us to judge the relation of the audience with every kind of entertainment. Although we accept the relative value of the data, it is possible to get a graph from the participation's values of the audience in every considered entertainment: television shows an inflexion of the graphic line towards the return to an immediacy of the audience in front of the entertainment (being that of the cinema the farthest point on the graph) but in exchange it destroys the audience in its capacity as member of a social class.



Disposar d'una bibliografia recent de les publicacions catalanes referides al teatre resulta a vegades difícil; tanmateix, és una eina que ha d'ésser-nos d'utilitat a l'hora de constatar quins són els textos que es produeixen en la nostra àrea lingüística o els que, provinents d'altres àrees, hi són incorporats. La present bibliografia, potser no exhaustiva, pensem que és força completa i que, en tot cas, només edicions de difusió molt escassa n'hauran quedat al marge. Aquest no és el lloc de comentar-la sinó, només, d'oferir als lectors d'«Estudis Escènics» una eina de treball.

## TEXTOS

- Alexandre BALLESTER: *Joc de tres: Fins al darrer mot. Massa temps sense piano. Un bagul groc per a Nofre Taylor*, estudi preliminar de Feliu Formosa (segona edició), Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1980, 256 pàgs.
- Damià BARBANY i Santiago SANS: *La Blanca-rosa, sirena de la mar blava*, Barcelona, Edicions 62, 1981, 60 pàgs. «El Galliner», 65.
- Xesc BARCELÓ: *Entraré de nit*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 54 pàgs. «El Galliner», 58.
- Josep M. BENET I JORNET: *Baralla entre olors*, Barcelona, Editorial Millà, 1981, 42 pàgs. «Catalunya Teatral», 173.
- *Quan la ràdio parlava de Franco*, Barcelona, Edicions 62, 108 pàgs. «El Galliner», 55.
- *Una vella, coneguda olor*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 50 pàgs. «Catalunya Teatral», 170.
- Jaume BOSCH I VENTURA: *Les espines de la glòria*, Barcelona, Editorial Millà, 1981, 50 pàgs. «Catalunya Teatral», 174.
- *Flairosa margaridoia*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 86 pàgines. «Catalunya Teatral», 169.
- *L'Hostal del sol*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 58 pàgs. «Catalunya Teatral», 162.
- Bertolt BRECHT: *La compra del llautó*, traducció de Feliu Formosa, Barcelona, Edicions Robrenyo, 1980, 162 pàgs.
- Joan BROSSA: *Calç i rajoles* (segona edició), Barcelona, Edicions 62, 1980, 72 pàgs. «El Galliner», 11.
- *Teatre complet IV. Poesia escènica, 1962-1964*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 348 pàgs. «Clàssics Catalans del Segle XX».
- Xavier BRU DE SALA: *Els intrusos*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 58 pàgs. «El Galliner», 57.
- Guillem CABRER: *Les roselles diuen no. El Capitello. Mondèlegs*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1981, 166 pàgs.

- Pere CAPELLÀ: *L'amo de Son Magraner, Palma de Mallorca*, Editorial Moll, 1981, 144 pàgs.
- *Sa Madona du es maneig*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1981, 134 pàgs.
- *Sa pesta*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1980, 104 pàgs. «Les Illes d'or», 127.
- Josep M. CARANDELL: *Violeta. A les 20 hores, futbol*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 72 pàgs. «El Galliner», 56.
- Josep CARNER, Salvador ESPRIU, Joan BROSSA: *El ben cofat i l'altre* (Carner); *Primera història d'Esther* (Espriu); *Teatre de carrer. Or i sal* (Brossa), Barcelona, Edicions 62, 1981, 180 pàgs.
- Jordi Pere CERDÀ: *Obra Teatral*, pròleg d'A. Laguarde, Barcelona, Editorial Barcino, 256 pàgs. «Tramuntana», 28.
- Romà COMAMALA: *Teatre. Peces breus*, pròleg de Xavier Fàbregas, Montserrat, Publicacions de l'Abadia, 1981, 220 pàgines.
- *Variacions sobre mites grecs III. Aquil·les, Paris i Helena. El retorn d'Ulisses. Andròmaca*, Montserrat, Publicacions de l'Abadia, 1980, 200 pàgs. «Serra d'Or», 27.
- Eugeni d'ORS: *El nou Prometeu encadenat*, pròleg d'Enric Jardí (segona edició), Barcelona, Edicions 62, 1980, 54 pàgs., «Antologia Catalana», 23.
- Josep ESCOBAR: *Assaig general*, Barcelona, Antoni Picazo, editor, 90 pàgs. «Teatre Català», 2.
- Salvador ESPRIU: *Primera història d'Esther. Antígona*, apèndix a «Primera història d'Esther» de J. Sarsanedas i Ricard Salvat (quarta edició), Barcelona, Edicions 62, 1980, 108 pàgs. «El Cangur», 9.
- Dario Fo: *Mort accidental d'un anarquista*, traducció de Guillel·m-Jordi Graells, Barcelona, Antoni Picazo, editor, 1981, 82 pàgs. «Teatre Català», 3.
- Josep M. FOLCH I TORRES: *Els pastorets o l'adveniment de l'Infant Jesús*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 94 pàgs. «Catalunya Teatral», 167.
- Casimir GANDIA: *El cortesà*, pròleg de Joan Oleza, València, Edicions Tres i Quatre, 1981, 76 pàgs. «Teatre», 11.
- Johan Wolfgang GOETHE: *Faust*, traducció de Josep Leonart, prefaci de Joan Emili González, Barcelona, Editorial Set i mig, 1981, 406 pàgs.
- Assumpta GONZÀLEZ: *La Pepeta no és morta*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 54 pàgs. «Catalunya Teatral», 163.
- *El polític supersticiós*, Barcelona, Editorial Millà, 1981, 80 pàgs. «Catalunya Teatral», 176.
- Àngel GUIMERA: *Terra baixa*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, 84 pàgs. «Biblioteca Selecta Teatral», 11.
- Joan LÓPEZ I CARRERA: *La nostra vall, l'única vall*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 34 pàgs. «Catalunya Teatral», 159.



- Francesc LORENZO GÀCIA: *Els rebels tràgics*, Barcelona, Editorial Millà, 48 pàgs. «Catalunya Teatral», 161.
- Christopher MARLOWE: *La tràgica història del doctor Faust*, traducció de J. Carner-Ribalta, Barcelona, Edicions 62, 1981, 76 pàgs. «El Galliner», 65.
- Joan MAS: *Tocats del ball*, pròleg de Gabriel Jané Manila, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1981, 130 pàgs.
- Jordi MESALLES i Miquel CASAMAYOR: *Els «Beatles» contra els «Rolling Stones»*, Barcelona, Edicions 62, 1981, 92 pàgs. «El Galliner», 62.
- Antoni MIRÓ: *La barraca de la mort*, Barcelona, Gràfiques Marina, 1979, 122 pàgs.
- MOLIÈRE: *Comèdies burlesques*, traducció de Josep Carner, Barcelona, Edicions 62, 1981, 254 pàgs.
- Manuel MOLINS: *Quatre històries d'amor per a la reina germana*, València, Edicions Tres i Quatre, 1981, 82 pàgs. «Teatre», 10.
- Llorenç MOYÀ i GILABERT DE LA PORTELLA: *El ball de la baldufa*, Barcelona, Edicions 62, 1981, 102 pàgs. «El Galliner», 60.
- Josep M. MUÑOZ i PUJOL: *En Companys*, València, Edicions Tres i Quatre, 1981, 106 pàgs. «Teatre», 9.
- Arnald NINOT: *Aretar*, Barcelona, Editorial Millà, 1981, 36 pàgs. «Catalunya Teatral», 175.
- *Civet de plomes de bacallà*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 40 pàgs. «Catalunya Teatral», 154.
- Joan OLIVER: *Allò que tal vegada s'esdevingué. Cambra nova. Tercet en re. Vivalda i l'Àfrica Tenebrosa*, pròleg de Jordi Carbonell (segona edició), Barcelona, Aymà Editora, SA, 1980, 138 pàgs. «Quaderns de Teatre», 23.
- Manuel de PEDROLO: *Els hereus de la cadira*, Barcelona, Editorial Millà, 1980. «Catalunya Teatral», 166.
- Baltasar PORCEL: *Els dolços murmuris del mar*, Barcelona, Edicions 62, 1981, 60 pàgs. «El Galliner», 61.
- Ventura PORTA i ROSÉS: *Dies clars vora l'estany*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 58 pàgs. «Catalunya Teatral», 164.
- Juli Manuel POU VILABELLA: *Desdoblaments*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 54 pàgs. «Catalunya Teatral», 168.
- Joan PUIG i FERRETER: *Aigües encantades. La dama enamorada. El gran Aleix*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 188 pàgs. «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 37.
- Carles REIG: *Lotus continu*, pròleg de Flore Fraissard, Mataró, Edicions Robrenyo, 1981, 126 pàgs. «Teatre de Tots els Temps», 21.
- *Travessa-deserts*, Barcelona, Publicacions Trazo, 1980, 126 pàgs.
- Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, anònim segle XIV, a cura d'Amadeu J. Soberanas, Reus, Impremta Torrell, 1980, 32 pàgs.



- Joan B. RIPOLL:** *El jurament*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 54 pàgs. «Catalunya Teatral», 155.
- Romain ROLLAND:** *Els llops*, traducció i pròleg de Granier Barrera, Barcelona, Edicions 62, 1981, 88 pàgs. «El Galliner», 64.
- Antoni RUMBAU:** *La llegenda de Sant Jordi*, dibuixos de Jordina Salvany, Barcelona, Teatre de Marionetes de la Fanfarra, 1980, 22 pàgs. Quaderns de divulgació «La Farola», 1.
- *Els pastorets*, Barcelona, Teatre de Marionetes de la Fanfarra, 1980, 44 pàgs. «La Farola», 4.
- Santiago RUSIÑOL:** *L'auca del senyor Esteve*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, 122 pàgs. «Biblioteca Selecta Teatral», 15.
- *Els savis de Vilatrista*, Barcelona, Antoni Picazo, editor, 1981, 98 pàgs. «Teatre Català», 1.
- *L'alegria que passa. El jardí abandonat. Cigales i formigues. Els Jocs Florals de Can Prosa. L'héroè*. Barcelona, Edicions 62, 1981, «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 64.
- Josep M. de SAGARRA:** *Obra completa. Teatre II*, pròleg de l'autor i epíleg de Jordi Carbonell, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, 1.270 pàgs.
- Ricard SALVAT:** *Salvat Papasseit i la seva època, 1 (Però la joia és meva)*, pròleg d'Alfons Garcia Seguí, Barcelona, Edicions 62, 1981, 140 pàgs. «El Galliner», 59.
- Antoni SANTOS I ANTOLÍ:** *El cas de la dona del tren*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 54 pàgs. «Catalunya Teatral», 171.
- *De professió: romancer*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 58 pàgs. «Catalunya Teatral», 160.
- William SHAKESPEARE:** *A bon fi, tot li és camí*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1980, 156 pàgs. «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 8.
- *Les alegres casades de Windsor*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1980, 148 pàgs. «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 6.
- *Antoni i Cleopatra*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1980, 158 pàgs. «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 5.
- *Els dos cavallers de Verona*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1981, 160 pàgs. «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 9.
- *La comèdia dels errors*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1981, 132 pàgs. «Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 12.
- *Juli Cèsar*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1981,



- 154 pàgs. «Collecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 11.
- *Pericles*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1981, 154 pàgs. «Collecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 10.
- *La tempestat*, traducció de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Editorial Bruguera-Publicacions de l'Institut del Teatre, 1980, 160 pàgs. «Collecció Popular de Teatre Clàssic Universal», 7.
- *La tràgica història de Hamlet, príncep de Dinamarca*, traducció de Terenci Moix, Barcelona, Aymà Editora, SA, 1981, 256 pàgs.
- Bernard SHAW: *El deixeble del diable*, traducció de Carles Capdevila, pròleg de Pau Monrde, Barcelona, Edicions Robrenyo, 1980, 102 pàgs. «Teatre de Tots els Temps», 20.
- Rodolf SIRERA: *Bloody Mary Show*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 60 pàgs. «El Galliner», 54.
- Carles SOLDEVILA i J. MILLÀS RAURELL: *Bola de neu. Civilitzats, tanmateix. La Llotja. Xandri*, Barcelona, Edicions 62, 1980, 258 pàgs. «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», 46.
- Frederic SOLER: *El ferrer de tall*, Barcelona, Editorial Selecta, 1981, 118 pàgs. «Biblioteca Selecta Teatral», 14.
- *Gatades*, estudi preliminar i tria de Xavier Fàbregas, Barcelona, Editorial Laia, 1980, 244 pàgs. «Les Eines de Butxaca», 4.
- *El castell dels Tres Dragons. La Dida. Batalla de reines*, Barcelona, Edicions 62, 1981, 298 pàgs.
- Agustí SOLER I MAS: *La Filo i el Filet*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 44 pàgs. «Catalunya Teatral», 67.
- Jordi TEIXIDOR: *El retaule del flautista* (cinquena edició), Barcelona, Edicions 62, 1980, 112 pàgs. «El Galliner», 3.
- Lluís UTRILLA: *Disfresses per un mort*, pròleg d'A. Codina, Barcelona, Edicions Robrenyo, 1981, 74 pàgs. «Teatre de Tots els Temps», 22.
- Carles VALLS: *El cap i la fi o el cap de l'alcalde*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 56 pàgs. «Catalunya Teatral», 156.
- Joan Baptista XURIGUERA: *La ciutat nova*, Barcelona, Editorial Millà, 1981, 52 pàgs. «Catalunya Teatral», 172.
- *La joia de morir*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 44 pàgs. «Catalunya Teatral», 158.
- *Lucrecia*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 58 pàgs. «Catalunya Teatral», 165.

## ASSAIG I HISTÒRIA

- Ulla ALASJARVI: *El joc dramàtic*, traducció de Francesc Miravittles, Barcelona, Grao Editorial, 1980, 112 pàgs. «Guix», 30.
- Aniu de tradicions populars*. Director: Valeri Serra i Boldú. Fas-

18010631 CALAFAT 1980-1981

cicles I-VII (1928-1935). Edició facsímil. Pròleg de Josefina Roma. Barcelona, José J. de Olañeta, editor, 1980.

Josep M. BOSCH: *Iniciació al mètode Deciolý*, amb la col·laboració de Margarida Muset, Barcelona, Editorial Teide, 1980, 188 pàgs.

*El carnaval de Barcelona*, Barcelona, Serveis de Cultura de l'Ajuntament, 1980, 48 pàgs.

Xavier FABREGAS: *Josep M. Folch i Torres i el teatre fantàstic*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 240 pàgs.

Jordi MORANT I CLANXET: *El ball popular tarragoní de dames i vells*, Tarragona, Publicacions de l'Ajuntament, 1981, 70 pàgs.

*La Patum, què és?*, col·lectiu, Berga, Casa Huch, 1981, 126 pàgs.

Josep M. POBLET: *Josep Robrenyo, comediant, escriptor i revolucionari (1783-1838)*, Barcelona, Editorial Millà, 1980, 174 pàgines.

Manuel SANCHIS GUARNER: *Els inicis del teatre valencià modern (1845-1874)*, València, Universitat, Facultat de Filologia, Institut de Filologia Valenciana, 1980, 204 pàgs. «Monografies i assaigs», 5.

Josep Lluís SIRERA: *Passat, present i futur del teatre valencià*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1981, 94 pàgs.

Jaume SOCIAS I PALAU: *Rusiñol*, Barcelona, Nou Art Thor, 1980, 32 pàgs.

Anna VÁZQUEZ I ESTÈVEZ: *Catàleg de manuscrits de teatre en català, de l'Institut del Teatre*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 1981, 422 pàgs.



# SUMARI

Contingut	5
<i>Història:</i>	
<b>J. CARNER-RIBALTA</b> Un nou teatre en somni	7
<b>JORDI TEIXIDOR</b> Una frustració: la Proposició de Llei de Teatre	19
<i>Crítica i anàlisi:</i>	
<b>JAUME MELENDRES</b> Escenificar Labiche, elogi de l'apart	49
<b>JAUME VIDAL ALCOVER</b> Josep M. de Sagarra, traductor	69
<b>ROBERT MARTY</b> Fenomenologia i semiòtica del teatre	95
<b>XAVIER FÀBREGAS</b> Futur de l'espectador davant l'espectacle	117
Bibliografia teatral catalana, 1980-1981	135