
MIQUEL MARIA GIBERT

**JOAN OLIVER I SALVADOR
ESPRIU EN EL TEATRE DE
POSTGUERRA**

1

El concepte de teatre de Joan Oliver¹ té com a primer fonament la paraula (Formosa 1983: 7): «Per a mi el teatre és paraula. Tota la luminotècnia i l'acció, allò que en diuen l'espai escènic (...), tot això, hi sobra. Per tant, el teatre és, per damunt de tot, literatura». Quin és el model de llengua literària adequat a l'expressió dramàtica? Segons Oliver (Formosa 1983: 9), «el llenguatge ha de ser correcte i al mateix temps eficaç». I pel que fa a personatges i situacions (Formosa 1983: 9), «allò que en diuen crear..., la creativitat..., tot això són falòrmies. Una criatura no pot crear res; pot combinar elements que hi ha dintre de la realitat. Ell viu dintre de la realitat, no en pot fugir (...) Per tant no hi ha creació, sinó invenció, perquè invenció vol dir troballa, trobar una combinació». El teatre és, doncs, un gènere literari que, com a tal, té unes exigències que cal respectar rigorosament per transmetre al públic una visió del món. Precisament, la manca d'una visió travada de la realitat i la inhabilitat en el gènere eren els principals retrets que l'escriptor feia als dramaturgs catalans (Oliver 1957: 8): «Cal reconèixer que els nostres comediògrafs no dominen l'art d'escriure i que a penes tenen res per dir». «El teatre és l'art social per excel·lència; sense una societat quallada o en marxa coherent, el teatre no és possible. A Catalunya vam saltar del quinquè al fluorescent, vull dir del postpitarrisme al cinema en colors. Per això, aquí, el teatre es troba més arraconat que enlloc (Porcel 1966: 156).

(1) La part d'aquest article dedicada a l'obra teatral de Joan Oliver és extreta del nostre projecte de tesi doctoral, en fase de redacció.

Des de la posició que hem intentat d'esbossar aquí, l'autor va escriure una obra dramàtica que Joaquim Molas, ja fa anys, caracteritzà de la següent manera: amenitat en els temes i en les situacions; qualitat literària, i contingut moral i humà. I també, «un realisme descarnat i tibant» i la subjecció a una forma «clàssica», que suposa el respecte «a la unitat d'acció i fins i tot, de vegades, a la unitat de temps» (Molas 1960: 6). Oliver, certament, era un moralista que volgué expressar-se teatralment a partir, sobretot, dels esquemes de la comèdia burgesa, introduint-hi, alhora, els elements crítics exigits per la seva visió del món. Pel que fa a aquest moralisme crític, Xavier Fàbregas (1977: 14) va vincular l'esperit de l'autor al de Georges Bernard Shaw, però sense que, segons Josep M. Benet i Jornet (Benet i Jornet 1992: 181-183) pogués aconseguir un veritable ressò públic a causa de la feblesa, a la Catalunya anterior a la Guerra Civil, del sector social a què s'adreçava —una burgesia il·lustrada i crítica—, i de la impossibilitat de refer la mateixa línia expressiva en la postguerra. Durant la contesa, Oliver no va passar de temptar unes noves possibilitats.

2

Abans del conflicte bèl·lic, Oliver només havia estrenat comercialment una de les seves peces: *Cataclisme* —Teatre Fortuny de Reus, 11/V/1935; reestrenada, pel juny, al Teatre Poliorama de Barcelona. Se n'encarregà la companyia Forners-Clapera, i l'autor actuava com a empresari. Va ser publicada el mateix 1935 a la col·lecció «El nostre teatre» núm. 32.² L'any següent l'autor edità la primera versió d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, en el núm. 138 dels «Quaderns literaris» de les edicions de la Rosa dels Vents, però no va ser portada a un escenari català fins a l'any 1970, juntament amb *Cambrera nova*. Aquest últim text fou publicat als números de la revista *Mirador* corresponents al 3 i al 10/XII/1936, i també a les pàgines 39-56 de *Contraban*, el 1937, a les esmentades edicions de la Rosa dels Vents.³ També era coneguda una peça intitolada *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet*, publicada als números 34, 35 i 36 de *Mirador* (19 i 26/IX/ i 3/X/1929). Encara que no professionalment, la primera estrena d'Oliver va ser la d'*Una mena d'orgull* —Teatre Colom de Sabadell, 21/III/1931—, i va dur a terme la representació la companyia Pubill. En la mateixa sessió també fou posada en escena la peça de Francesc Trabal *Els mediocres*, tal com n'informava el *Diari de Sabadell* en el núm. 3.288, del 22/III/1931.

Entre 1936 i 1939, l'autor va escriure dues peces de circumstàncies —*La fi d'en Cagalàstics* i *L'emboscada*— que s'han perdut, i *La fam* —estrenada el 15/VI/1938 al Teatre Català de la Comèdia [Poliorama]. La representà la companyia de Maria Vila Morera i Pius Daví. Va ser publicada per les edicions de la Institució de les Lletres Catalanes, el mateix 1938. Avançat aquest últim any, Joan Oliver i Xavier Benguerel començaren, a Olot, la redacció d'un poema dramàtic intitolat *El comte Arnau*; redacció que van continuar a Barcelona i, ja exiliats, a Tolosa de Llenguadoc.

(2) *Allò que tal vegada s'esdevingué* va ser posada en escena a Ciutat de Mèxic el 5/IX/1953. L'estrena de *Cambrera nova* —juntament amb la de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*— tingué lloc a Terrassa el 20/VI/1970 i anà a càrrec del grup Sis x Set. El 18/IX/1970 *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué* van ser representades, al Teatre Capsa, de Barcelona, en l'espectacle dirigit per Ventura Pons *25 dies de Joan Oliver*.

Allò que tal vegada... va ser reeditada (1973) dins *4 comèdies en un acte*, Barcelona, Aymà (Quaderns de l'ADB, 23), amb *Cambrera nova*, *Tercet en re* i *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*. Però l'autor introduí a *Allò que tal vegada...* canvis respecte a la primera versió. Com indica el mateix Oliver en una nota preliminar, «(...) el canvi més important que ofereix és la substitució de l'episodi en el qual Caïm caça el «colom daurat», a instància de la seva germana, per un altre episodi: ara Caïm cull una pera de l'Arbre de la Vida(...) Aquest canvi, a parer de l'autor, manté el paral·lelisme paròdic entre l'obra i el relat bíblic, mentre que la caça del colom és un estirabot gratuït i demagògic».

(3) Hem trobat entre els papers de Joan Oliver els següents textos dramàtics inèdits escrits abans o durant la Guerra Civil: *Un servidor sóc el iladre*, *Una mena d'orgull*, *Marit i muller*, *Lluna de mel* i *Marc, Antoni i Cleopatra*. D'aquest últim text n'hi ha una versió revisada per l'autor en edat avançada: *Marc, Antoni, Cleo i Patra*.

D'aquest poema en tres actes, n'arribaren a escriure el primer i unes escenes del segon, però mai no va ser acabat.⁴

La literatura dramàtica de l'autor abans de la Guerra Civil se centra en la crisi del món burgès. La relació conjugal és presa com l'element bàsic de la realitat quotidiana de la classe benestant, i per tant, sobre aquest vincle i sobre els que se'n deriven projectarà el dramaturg l'anàlisi. Oliver accepta el model teatral de la comèdia burgesa, com ja hem dit, perquè precisament aquesta fórmula gira a l'entorn de la relació que l'autor vol sotmetre a una mirada crítica. L'heroi de la comèdia burgesa és l'home d'empresa, el gran comerciant o el rendista més o menys folgat que, malgrat els impediments diversos o els errors momentanis, es conduïa segons els principis d'una moral sòlida i eficaç, la qual encaminava la comèdia a un final feliç i, sobretot, constructiu. No hi ha, doncs, la possibilitat del fracàs darrer per a qui sap emmotllar-se a les exigències d'una ètica solvent. Només hi ha una ruta, amb unes poques variants, a seguir: qui s'arrisca a sortir-ne es llança a una aventura impossible.

En els escenaris barcelonins de després de la Primera Guerra Mundial i al llarg dels anys vint es podien veure, amb assiduitat, obres d'aquestes característiques –o que s'hi acostaven– sortides de la ploma d'un Josep Pous i Pagès, d'un Pompeu Crehuet o, sobretot, d'un Carles Soldevila. Però, tal com assenyalava Xavier Fàbregas (1977: 13) «no triguen a aparèixer uns autors que, tot recollint la temàtica de «l'alta comèdia», hi apliquen una actitud crítica, uns elements de corrosió, que li donen autenticitat alhora que comencen a destruir-la: el teatre de Millàs-Raurell i de Carme Montoriol en constitueix el millor exemple. Envigorint aquesta actitud crítica i dotant-la d'un nou element de sarcasme, apareix el teatre de Joan Oliver».

Les millors comèdies de l'autor, en aquest període, ens situen en un marc familiar, i ja se sap que la família és el nucli simbòlic de la vida i la moral burgeses. És l'espai en què els herois culminen les gestes i aconseguen la felicitat més útil. Però els herois d'Oliver són burgesos i burgeses mediocres, de vegades cansats, segons com cíncics, en algun cas francament ridículs, sovint aclaparats per una vida entre buida i grotesca a la qual no se saben enfrontar. La seva moral, pretesament sòlida, té vies d'aigua pertot arreu, i el final feliç esdevé fracàs o befa que té alguna cosa de desesperació.

Entre les peces anteriors a la guerra conegudes abans de 1939 per l'edició o per la representació, n'hi ha quatre –*Gairebé un acte* o *Joan, Joana i Joanet*, *Cambrera nova*, *Una mena d'orgull* i *Cataclisme*– en què les relacions conjugals ocupen el primer pla, mentre que n'hi ha una –*Allò que tal vegada s'esdevingué*– que ens presenta una visió de les relacions paterno-filials. Observem en les quatre obres esmentades en primer lloc una gradació de situacions que van de l'estadi pre-matrimonial –*Gairebé un acte...*– fins als vincles extramatrimonials que impliquen els fills –*Cataclisme*– passant per les aventures sentimentals –*Cambrera nova*– i l'homosexualitat dins del matrimoni –*Una mena d'orgull*. Caldria afegir a aquests textos *El trenta d'abril*, escrit abans de la Guerra Civil, però no publicat ni estrenat fins molts anys més tard. Es tracta d'una peça

(4) Entre la documentació de Joan Oliver hem trobat una còpia mecanografiada, amb correccions a mà, de *L'amor deixa el camí ral*. Hi figura com a autor Llorenç Marquet –pseudònim. Damunt d'un possible 1945 hi figura 1948 o 1949. Probablement es tracta del text preparat per a la estrena barcelonina, prevista en principi per al març de 1950, i que no s'efectuà fins uns quants anys després.

d'història-ficció desenvolupada en un to de comèdia lleugera, bastida sobre la hipòtesi d'una Catalunya que ha preservat la independència a través de la monarquia pròpia. És, en definitiva, una sàtira antimonàrquica i anticonservadora que obre una perspectiva nova al teatre de l'autor. Va ser publicada dins del volum *Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2)*, el 1977, i estrenada el 28/II/1987 al Teatre Lliure, amb direcció de Pere Planella.

A part de les obres de circumstàncies, perdudes i ja esmentades, Oliver escriu, probablement entre els Fets de Maig de 1937 i els primers mesos de 1938, *La fam*, que és una reflexió política sobre la revolució social en marxa. Hi perfila, fonamentalment, dues postures: la de Samsó –un home d'acció, impetuós, capaç, amb el seu entusiasme i el seu esforç arravatats, d'enderrocar el vell sistema– i la de Nel –l'individu constant i disciplinat que, tot i el fracàs personal del dia del gran combat, serà útil per a la construcció de la nova societat. L'autor tipificava en aquests dos personatges la tensió entre anarquisme i comunisme que vivia la societat catalana del moment. Oliver renuncia a la ironia definitòria del seu teatre anterior, i al sarcasme, que tampoc no hi manca, per adoptar un to greu i meditatiu en la visió que ens dona de la realitat.

3

Instal·lat a Santiago de Xile des del gener de 1940 al gener de 1948 –amb altres escriptors exiliats, com Cèsar-August Jordana, Francesc Trabal, Domènec Guansé o Xavier Benguerel, procedents tots de França–, Oliver reprendrà la creació dramàtica amb *L'amor deixa el camí ral*, escrita, com ja hem indicat, amb Xavier Benguerel. Retornat a Catalunya l'autor de *La fam*, l'obra va ser reestrenada al Teatre Capsa de Barcelona el 8 d'abril de 1954, amb direcció de Josep Centelles, en sessió conjunta amb *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila.⁵ *L'amor deixa el camí ral* és una comèdia lleugera i sentimental, amb tocs de farsa, subtítulada «Passatemps en vers i en dos actes, amb un pròleg i un entreacte». Joan Grases i Josep Centelles escriuen al programa de mà (1954: 2): «L'autor ha resumit el caràcter de la seva farsa amb uns mots suggeridors: «Això –ha dit– és un Grau-Sala». I tothom sap que el pintor català de París, ha estat durant un llarg moment de la seva vida artística, el recreador ingenu i maliciós alhora de la imatgeria social de primeries de segle». Els dos actes, en vers, presenten el matrimoni format per Margarida i Segimon que és víctima de l'atracció sentimental que exerceixen sobre ells dos aventurers, Constança i Vicenç. La situació quedarà salvada amb l'evocació dels moments feliços de la vida conjugal, que amb la seva força lírica –i la contribució de dos servents fidels, Benet i Martina– rescaten dues existències en perill imminent d'esfondrar-se. El recurs del teatre dins el teatre es fa evident en el pròleg i l'entreacte en prosa, en què el suposat empresari de la peça intenta de convèncer el públic –no sense ironia, malgrat ell mateix– de la funció alligadora de la peça que es representarà o que ja es representa.

(5) Encara que Joan Oliver no llegia anglès, com ens ha confirmat la seva filla Silvia, podia haver conegut l'obra de Bernard Shaw a través de traduccions franceses i castellanes. Pel que fa a *Back to Methusalem*, la primera part de la qual és molt semblant a l'argument i al tractament temàtic d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, potser hi arribà mitjançant les edicions castellanes (1926 i 1930, respectivament) de *Volviendo a Matusalén*, a Aguilar, editor.

No és la primera vegada que Oliver usa el recurs al-ludit per tal d'induir un públic suposat a manifestar-se d'una manera o altra, també suposadament, sobre allò que passa a l'escenari. Així ho veiem a la molt desconeguda *Un servidor sóc el lladre*, a *Una mena d'orgull* o a *El trenta d'abril*. Aquestes solucions recorden la d'un autor de *boulevard* admirat per Oliver en la joventut: el Tristan Bernard d'*Antoinette ou le retour du marquis*,⁶ i és molt semblant a la que Gregorio Martínez Sierra donarà al final del tercer acte de *Triángulo*. En canvi, a *Gairebé un acte...*, i després a *Primera representació*, el trencament de la convenció teatral no depassarà els límits de l'escenari, és a dir, es produirà entre els personatges de l'obra i uns suposats tècnics d'escena –tramoista, electricista– o entre les figures teatrals i els actors que les encarnen i els responsables de la representació i de la seva difusió –director, autor, crític. Podria considerar-se que Oliver s'acostava vagament a Pirandello, però trobem que més aviat recorria al Sacha Guitry de *Quand jouons-nous la comédie?* i *Le comédien* o a alguna altra peça del teatre francès només aparentment pirandellià.

Entre els papers de Joan Oliver solament hem trobat un sol text de les sessions de ràdio-teatre *Guerrillas del aire*, que eren emeses per Radio Nacional de Agricultura, de Santiago de Xile. La «guerrilla» de què disposem duu el títol *Las víboras son venenosas* i el subtítol «Un episodio de guerra en la Europa ocupada», consta de quatre actes o episodis d'uns vint minuts de duració cadascun i va ser escrita, segons anotació manual de l'autor, el 1943. Les emissions dels episodis –un per dia– es feien el dilluns, el dimecres i el divendres.

No cal dir que *Las víboras son venenosas* és un text de combat, d'escriptura ràpida, necessàriament maniqueu. En una ciutat de la costa del canal de la Mànega, dos oficials alemanys assassinen Eduardo, promès de Nina, que l'acompanyava. La noia demana justícia al comandant alemany de la zona, però no obté del cap militar res més que befes i l'acusació d'haver provocat, ella i l'Eduardo mateix, la mort del noi. Un dels oficials es presenta a casa de Nina per tal d'expressar-li el condol i el penediment del seu company –culpable material de la mort del promès– i demanar-li que accepti uns diners que li permetran d'evitar la presó, a la qual haurà d'ingressar si no pot pagar la multa que li ha imposat la comandància de les forces d'ocupació. Nina se sent responsable de la seva mare i del germà, i admet els diners de l'assassí. L'oficial que l'ha anada a veure li fa creure que l'altre està empresonat i espera la visita de perdó de la noia. Però condueix Nina en un pis que els dos homes tenen al centre de la ciutat, on l'assassí, que no està empresonat, la vexarà. Tanmateix, en el decurs d'un atac per sorpresa a la ciutat d'un comando, els britànics aconseguen d'alliberar la noia i endur-se-la a Anglaterra, per incorporar-la a la lluita per l'alliberament de França.

(6) Aquesta peça va aparèixer traduïda a *La Escena Catalana*, núm. 414, el 30 de març de 1915, i fou representada pel Teatre Studium el 17 de gener de 1934. devem la informació al professor Enric Gallén.

La primera obra estrenada per l'autor després del retorn de l'exili va ser *Quasi un paradís* (*Allò que a Tossa s'esdevingué, centúria terça d. J. C.*), subtitulada «Passatemps en dos actes i en vers» i escrita en col·laboració amb Joan Guarro Basté, entre l'estiu de 1950, a Tossa de Mar –on estiejaven tots dos–, i l'hivern-primavera de 1951, a

Barcelona. Fou portada a l'escenari –a la Sala Rovira– per la colònia vacacional de Tossa, el 18 d'agost de 1951, editada el mateix any –a Tossa, també– i reestrenada al Teatre Capsa de Barcelona el 16/II/1952. *Quasi un paradís* és una farsa historicista que serveix als dos escriptors per donar una visió irònica i enjogassada de la Tossa, encara poc freqüentada pel turisme, d'entre els anys quaranta i cinquanta. Els amors de Menuda i Mandoni, indígenes tossencs, amb August i Pàmfila, fills del patrici romà Joan Vidal –o Vitalis–, es descabdellen en una vila que va obrint-se al turisme, gràcies als esforços del riquíssim Vidal. El fet provoca petits conflictes entre la gent del poble, els artistes grecs que hi passen, de fa temps, els mesos d'estiu, els romans i els primers estiuejants britànics; un conflictes que queden resolts amb la bona voluntat de tothom i la bossa generosa del patrici.

La ironia i l'humor més franc són presents a la farsa, que s'inscriu, en part, en la línia teatral iniciada per *Allò que tal vegada s'esdevingué* –i la segona meitat del títol és, en aquest sentit, aclaridora–, tot i que eliminant-ne els continguts veritablement crítics i qualsevol pretensió de profunditat. Tant aquesta última peça com *Quasi un paradís* projecten la realitat del present cap a un passat històric-llegendari farsesc en què resta emmirallada. El recurs a l'anacronisme és, en ambdues obres, constant, i té, per una banda, un valor tipificador, i per l'altra, serveix per establir una complicitat immediata amb el públic, que s'hi sent, d'una manera o altra, reflectit. La crítica ha remarcat les coincidències notòries entre *Allò que tal vegada s'esdevingué* i *Back to Methuselah*, de G. Bernard Shaw, però potser també els antecedents de la peça d'Oliver es troben en textos com *La petite femme de Loth*, de Tristan Bernard o, amb un to diferent, a *Adam et Ève*, de Sacha Guitry. Altrament, hi ha un paral·lelisme clar entre *La première famille*, de Jules Supervielle, i *Allò que tal vegada s'esdevingué* –publicades, ambdues, el 1936.⁷ Respecte a *Quasi un paradís*, potser s'acosta més al tractament literari d'algunes operetes d'Offenbach, com *La belle Hélène*.

Cal remarcar també que, amb *Quasi un paradís*, l'autor manifesta –com, en una altra direcció, a *Gairebé un acte...* i a *Primera representació*, a través dels dos nivells de llenguatge usats per Joana/Regina i Cadell–, una preocupació lingüística molt notable, especialment per la correcció expressiva i per la viabilitat escènica: les escenes V i V bis del segon acte –que el 1972 recuperarà Ventura Pons per a l'espectacle *Bestiari, moralitats i escarnis de Pere Quart*– en són una mostra evident. Aquesta preocupació tindrà una continuïtat, molt més rica i profunda, en la versió que Oliver farà de *Pigmalió*, de G. Bernard Shaw. De fet, la major part de les traduccions i versions teatrals de l'autor seran una demostració implícita de la reflexió lingüística de l'escriptor.

En els primers cinquanta –probablement entre 1951 i 1953–, Oliver redacta una comèdia musical: *El roig i el blau*, subtitulada «Passatemp en dos actes», en vers i en prosa, amb partitura de Juli Sandaran, que no serà editada ni estrenada fins molts anys més tard. La trobem publicada per editorial Aymà dins el *Teatre original (Obres*

(7) Es féu una representació prèvia a l'estrena barcelonina de *Ballrobat*, el 21/V/1958, al Centre de Lectura de Reus.

completes de Joan Oliver, 2), el 1977. L'estrena es produí el 19/VIII/1985 al Teatre Grec, amb direcció de Montserrat Julió. L'autor, en el primer acte, ens situa al parc de la Ciutadella cap a 1911, i ens posa davant d'una família burgesa arquetípica, finament grotesca. De seguida queda traçat un triangle sentimental entre Rosa Clara –la filla de la família benestant–, Anicet-Serafi –un jove de renda curta, obsequiós i apocat– i Peipoc –un ric i decidit «sportman». Rosa-Clara és obligada pel pare a establir un compromís formal amb Peipoc, però Anicet-Serafi, que no ho pot suportar, mata la noia i el promès i, després, se suïcida. El segon acte transcorre a l'antesala del Cel, on els tres joves són jutjats per l'arcàngel Barbaflorit: Anicet-Serafi i Rosa Clara entren al Paradís, on a la fi podran casar-se, i Peipoc és retornat al món dels vivents perquè, usant amb prudència les riqueses, pugui refer dignament la seva vida.

El tractament, entre irònic –en l'acte primer– i benevolent –en el segon–, apropa *El roig i el blau* a diversos moments d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, sobretot a través de les intervencions de l'angelet, el querubí i l'arcàngel. Per altra part, el segon acte de la peça que ens ocupa és semblant, pel to i pel desenvolupament de l'anècdota, a unes pàgines de la narració de Cèsar-August Jordana *Els miracles de Fonollar*, publicada el 1927, per la llibreria Catalònia, en volum conjunt amb la novel·la *La veritat sobre Sígfrid*.

Primera representació va ser escrita segurament entre 1952 i 1955, i estrenada al Teatre Romea el 21/XII/1959 per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), dirigida per Ricard Salvat. Va ser publicada per l'editorial Selecta, juntament amb *Ball robat* i *Una drecera*, a *Tres comèdies*, el 1960. Aquesta «comèdia en dos actes, el segon dividit en dos quadres» és una ampliació formal i temàtica d'un text anterior a la Guerra Civil: *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* –que recorda, en el títol, *Jules, Juliette et Julien*, de Tristan Bernard. Com va indicar Joaquim Molas (1960: 11), *Gairebé un acte...* «no sols comprèn la major part del segon acte, sinó que en conté implícitament gairebé tots els elements nous. Els de la primera versió que haurem de trobar a la segona, són l'ambient esportiu i cosmopolita on es desenrotlla l'acció; els dos enamorats –Joan i Joana– a punt de casar-se; l'arribada d'un tercer, Joanet, el qual, víctima d'un engany semblant a l'ordit anteriorment per Joana, intenta de prevenir l'amic; la xarxa que desplega Joana per evitar-ho, [i] el diàleg entre Joana i Joanet, en el transcurs del qual aquest, en trobar-se sense possibilitats de desfer el joc d'ella, mana tirar el teló». Oliver dibuixa, doncs, uns personatges, unes situacions i una estructura paradigmàtics de la comèdia burgesa, i tanmateix, sotmet el gènere a una crítica global, encara que fugaç, quan Joanet trenca el marc de l'acció teatral per ordenar al tramoista, Pau, que deixi caure el teló. D'altra banda, mitjançant Joana, una aventurera, ens enfronta a un joc d'aparences, metàfora de la vida burgesa vista des de l'òptica de l'autor.

En el primer acte de *Primera representació*, Oliver perfila la peripècia de Regina i Joan, que a *Gairebé un acte...* tan sols és al·ludida –Joana és ara Regina; Joanet, Joan, i Joan, Francesc; Rosaura i Clavellet, una parella d'aventurers com Regina, i Cadell, un

pinxo, no tenen referents al text de 1929—, mentre que en l'intermedi ens introdueix en una reflexió sobre el teatre amb el recurs del teatre dins el teatre. Tenim davant nostre la realitat d'uns suposats autor, director, crític i diversos tècnics d'escena, però també de personatges de la peça, com Joan, Regina o Francesc. Joan—en la realitat suposada, l'actor Joan Tallaví—ha format companyia amb Regina—l'actriu Montserrat Ripoll—, de la qual està enamorat... Conflueixen, per tant, diferents plans de teatralitat en aquest intermedi que és usat pel dramaturg com a element distanciador respecte als dos actes de l'obra, però igualment, com a recurs d'enllaç entre vida escènica i vida real; un enllaç que es farà evident al final del segon acte, ja preparat en l'intermedi, quan hem sabut que Joan Tallaví—Joan, a la peça—és l'empresari de l'obra, i que pretén canviar un final que no li agrada, ja que reflecteix el caràcter de l'actriu que interpreta el paper de Regina—Montserrat Tallaví—, de la qual, com ja hem dit, està enamorat. Així, doncs, no dóna l'ordre d'abaixar el teló un personatge que abandona el primer nivell de la ficció i entra en el segon—la suposada realitat—prenent per sorpresa una decisió d'individu autònom, com a *Gairebé un acte...*, sinó que a *Primera representació* la figura que renuncia al primer pla de la convenció teatral per introduir-se en el segon és l'empresari, que té tot el poder de decisió i fa interrompre l'obra on ho creu convenient, segons els seus interessos personals-sentimentals i la seva ment pertorbada:

Veu de Joan: (...) Sóc l'amo! Tots al carrer! A la misèria (Remor de gent a l'escenari. Sembla que han agafat Joan i l'arrosseguen cap dins. Sorolls de lluita) Qui m'agafa! Mal parits! Montserrat! Montserrat! Salva'm...! (La veu s'ha anat fent rogallosa, és una veu de foll).

Oliver ha ampliat i ha matisat la proposta de *Gairebé un acte...* i, alhora, n'ha assuavit l'antiga intenció de crítica global de la vida i de l'escena burgeses.

Ball robat va ser escrita el 1956 i estrenada al Teatre Candilejas el 2/VI/1958 per l'ADB, dirigida per Joan Oliver.⁸ És una «comèdia dramàtica en tres actes i un epíleg», molt respectuosa amb les tres unitats neoclàssiques, que procedeix del conte *Escena d'alcova*—inclòs a *Biografia de Lot i altres proses*—i que ens presenta tres matrimonis disposats a celebrar el desè aniversari del casament: Mercè i Cugat; Eulàlia i Oleguer, i Núria i Oriol. Mercè és una dona ociosa, vanitosa i prudent, i el seu marit, Cugat, un intel·lectual reservat, indecís i reclòs en la fidelitat a ell mateix i a les seves idees; Eulàlia és un personatge equilibrat, conscient de les limitacions del seu món, que accepta amb resignació i amb noblesa, i Oleguer, el marit, un advocat d'èxit, autosatisfet, decidit i pràctic; Núria és una figura aspra, egoista, amb superficials vel·leïtats intel·lectuals, mentre que el marit, Oriol, és un industrial tímid, d'esperit aparentment tranquil, però turmentat en el fons, que busca en l'esport l'evasió d'una realitat que no el satisfà. En la perspectiva dels deu anys de vida conjugal les tres parelles constaten el fracàs de l'experiència de cadascuna, alhora que s'insinuen uns nous vincles sentimentals: Cugat

(8) *La barca d'Amílcar* va ser estrenada en representació conjunta amb *El sopar de gala*, de Ramon Folch i Camarasa, i amb *Joan I o l'amador de la gentilesa*, de Ferran Soldevila.

sent l'atracció d'Eulàlia; Mercè, la d'Oleguer; Oriol, la d'Eulàlia, i Núria, la de Cugat. Però, davant d'una possible –o impossible– recomposició matrimonial i de la recerca de la felicitat, que en definitiva, concretaria, Cugat té unes paraules lúcides, escèptiques i comprensives que resumeixen la realitat inalterable:

Cugat: Mira, suposem que ara fa deu anys els matrimonis entre nosaltres sis s'haguessin combinat d'una altra manera...m'entens, oi? (...) Doncs (...) això no hauria impedit que ara tinguéssim les mateixes inquietuds i assistíssim a una escena com aquesta o molt semblant... Tant se val!.

L'autor no pretén ara sotmetre a una crítica general el món i el teatre burgesos, sinó aprofundir en la psicologia dels individus i en l'anàlisi de les situacions per tal d'aconseguir avançar en el coneixement de la veritat humana. Oliver no oblida que la pertinença a una determinada classe social, la burgesia, imposa uns condicionants als protagonistes de *Ball robot*, però vol anar més enllà en l'examen de l'home i aproximar-se al fons de la consciència de l'individu; un fons determinat, parcialment, per les circumstàncies socials, però no totalment, ja que l'essència humana es manifesta en la realitat col·lectiva dels grups i de les classes socials, compartida de grat o a la força, i al mateix temps en un àmbit personal i inalienable que, paradoxalment, uneix en una mateixa solitud tots els homes. Albert Camus va sintetitzar la realitat última de l'home en molt poques paraules: «Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux» (*Calígula*, acte I, escena I). L'única felicitat possible és la que ve d'una simple il·lusió, d'un engany:

Eulàlia: (...) Ara ja deus saber que la felicitat consisteix a somniar la felicitat.
Oriol: O a recordar-la...o a enyorar-la.

A la fi, «el que importa és saber suportar la vida», tal com fa dir Txèkhov a la protagonista d'*Una gavina*, en la versió catalana del mateix Oliver, i tal com hauria pogut dir molt bé el Cugat de *Ball robot*. Perquè darrera de la comèdia dramàtica de l'autor de *La fam* hi ha l'esperit de Txèkhov i el de Camus.

Tercet en re, subtítulada «Un acte de teatre econòmic», va ser llegida en públic per l'autor el 1957, a Mataró, i publicada en el núm. 13 de la revista *El pont*, el 1959. Ens mostra un personatge únic, Esteve Callís, que adaptarà les paraules i les actituds a les rèpliques que li donaran uns personatges invisibles. El dramaturg opera, doncs, amb la presència de la intangibilitat i li sotmet l'actuació de l'única figura tangible. Com ja va escriure Joaquim Molas, «aquesta tècnica, si bé desenrotllada en una forma totalment distinta, recorda la utilitzada per Eugène Ionesco a *Les chaises*». Malgrat tot, la història de *Tercet en re* és la d'un triangle sentimental format per Esteve, Roser i Joan Romeu; un triangle de comèdia burgesa resolt per Roser amb una recurs també típic del gènere

i d'altres fórmules anteriors: el casament amb un vell ric. La presència de Núria permet de pensar en un possible nou triangle... I és potser aquesta reiteració allò que vol remarcar l'autor: el joc vell i nou de la seducció —o de l'aparença de seducció— en una classe social i en l'esquema dramàtic que la serveix.

Amb *Una dreuera*, escrita el 1957 i estrenada al Teatre Romea el 10/III/1961, per la companyia Maragall, de Carles Lloret i Lluís Nonell, amb el títol *La gran pietat*, Oliver volia bastir un melodrama moral segons els models d'èxit dels anys cinquanta. *Una dreuera* ens enfronta amb la situació de la família Forcada, constituïda per Enric Forcada, el pare, un home de fortuna considerable, despreocupat, enyoradís, de vegades, d'una existència més senzilla, però bàsicament satisfet de la seva vida i condició; Gertrudis, la mare, molt religiosa, temorega, sacrificada; Lau, el fill, esquerp, cínic, amb un marcat sentiment de fracàs, malgrat la seva joventut, i Tesa, la filla, somiadora, distant, trista. Els altres personatges tenen una relació directa amb els Forcada: Oriol, el promès de Tesa, un noi amb les sòlides i inflamades creences del convers; Tilda, Bepo i Jojó, amics de Tesa, frívols i interessats; Maria, la cambrera, i Pep, el xofer, ocurrent i taujà, que fa sentir, de tant en tant, al senyor Forcada el desig d'una vida, idealitzada, més modesta i més tranquil·la. L'autor dibuixa en l'obra un món desconcertat, en crisi profunda, sobretot en la generació jove. A través de les figures de Lau —homosexual— i Tesa —practicant de l'amor lliure—, l'escriptor aborda qüestions no gens tractades en els escenaris catalans de l'època i que, segons es pot veure en alguna crítica de l'estrena, van provocar un cert escàndol, tot i les precaucions literàries i teatrals d'Oliver: presència d'un personatge decididament conscient i abnegat, Oriol, que és un ferm contrapès de les vel·leïtats i la inconsciència de Tesa i els seus amics, del món torturat i estantís de Lau, i també de la blana tolerància d'Enric Forcada; voluntat serenament moralitzadora al llarg de tota la peça; moderació en el tractament dels aspectes escabrosos, i caràcter transcendent de les paraules finals del text. Endemés, l'èxit de public va ser escàs i la pretensió de l'autor d'arribar amb *Una dreuera* a una capa molt àmplia d'espectadors va quedar frustrada.

La barca d'Amílcar, subtítolada «Plagasitat incògrua en un acte i, pràcticament, en vers», estrenada al Teatre Windsor el 16/VI/1958, amb direcció de Joan Alavedra, en una sessió de «L'alegria que torna» de l'ADB, és una represa de la línia de farsa històrico-legendària iniciada amb *Allò que tal vegada s'esdevingué* i continuada amb *Quasi un paradís*.⁹ *La barca d'Amílcar* és més propera a l'última d'aquestes dues peces esmentades que no pas a la primera, tant pel tema i el seu desenvolupament com pel to. Ara es tracta de l'episodi de la fundació de Barcelona per Amílcar Barca, cabdill cartaginès. No hi manquen els laietans, amb Istolaci i Laia, els reis, al capdavant, i altres púnics rellevants, com Hanníbal i Asdrúbal... Pràcticament sense conflicte dramàtic, *La barca d'Amílcar* és un text que no va més enllà del simple entreteniment, més lleuger encara que *Quasi un paradís*.¹⁰

(9) *La barca d'Amílcar* ha estat publicada recentment dins Joan Oliver, *Antologia*, Barcelona: Barcanova 1993, pp. 37-77. A cura de Lluís Busquets i Grabulosa.

(10) *Conferència a la vall i Noè al port d'Hamburg* van aparèixer a *Teatre original* (*Obres completes de Joan Oliver*, 2). *El mercat comú* va ser publicat per l'editorial Alcides dins *Llibre de tothom*, el 1965. El *Llibre de tothom* fou un volum col·lectiu anual que aparegué durant els primers anys seixanta. No sabem que *Conferència a la vall* i *El mercat comú* hagin estat estrenades. *Noè al port d'Hamburg* va ser representada per primera vegada, amb l'obra de Xavier Fàbregas *Símfonia americana*, el 18/X/1966, a la Cova del Drac, de Barcelona, en una sessió del «Teatre de prop» dirigida per Feliu Formosa (devem la informació al professor Enric Gallén).

El 1963 Joan Oliver declarava a Josep Maria Espinàs (1963: 43): «(...) la palabra teatro posee la negra virtud de entristecerme y desazonarme (...) Las penúltimas y últimas aventuras vividas en los escenarios me han dolido sobremanera. Casi todo me parece lamentable, erróneo y a veces torpe». Les paraules són reveladores de l'esperit amb què l'autor, en els primers seixanta, encarava l'activitat teatral. Silenciada l'ADB després de l'experiència de *L'òpera de tres rals*, i no havent aconseguit, Oliver, una situació ni discretament estable en el teatre comercial, l'escriptor esmerçarà ocasionalment el seu enginy en peces breus, menors; en aquelles peces que Xavier Fàbregas va anomenar «teatre despreocupat»: dos monòlegs –*Conferència a la vall*, text que recorda *Liluli*, de Romain Rolland, i en el qual l'autor, mitjançant l'Orador, recupera en part el discurs del Caïm d'*Allò que tal vegada s'esdevingué*, un Caïm ara atemorit i desenganyat, impotent; i *El mercat comú*, que oscil·la entre el costumisme i la crítica social; *Noè al port d'Hamburg*, escrita el 1966, inspirada directament en un article de Mark Twain –*L'arca de Noè*–, que ja havia estat traduït i publicat per Josep Carner en el volum *L'elefant blanc, robat*, de l'Editorial Catalana–, que és una peça breu en què Oliver fa una crítica paròdica de l'eficàcia contemporània, en especial de l'alemanya, i *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, escrita el 1967, estrenada el 20/VI/1970 a Terrassa pel grup Sis x Set i editada dins *4 comèdies en un acte*, en la qual l'autor, recurrent de nou al teatre dins del teatre, fa una paròdia de diversos personatges i aspectes del món de l'escena: de l'autor que «no fa concessions», de l'espectador contestatari, del ritual del teatre èpic i, sobretot, del teatre de l'absurd, amb els procediments del qual s'enfronta a la vida d'una llar burgesa.¹¹

L'última peça enllestida per Oliver, amb la col·laboració de l'actriu Montserrat Julió, va ser el guió dramàtic per a la televisió de *Tobiada*, una adaptació de la narració que amb el mateix títol figura al recull *Contraban*. Va ser emès en el programa «Tretze per tretze» de TV3 el 29/II/1988, amb direcció de Ricard Reguant. L'autor, en aquesta «farsa neo-noucentista», ens presenta les victòries del financer Tobies de Mataplana sobre l'estudiant de medicina, i després ginecòleg, Feliu Cases: de primer, arrabassant-li, amb engany, la damisel·la que pretén, Fausta, i convertint-la, també amb falsedat, en la seva esposa; més endavant, recuperant Fausta, a instàncies d'ella mateixa, i l'hereu de Tobies que la dona acaba de dur al món. Fausta havia fugit, embarassada, amb Feliu, que al capdavall només haurà actuat com el ginecòleg que busca un canvi d'aires per a la futura mare, de la qual s'ha ocupat quan ha estat més desagradable a la vista... Les proeses de Tobies són unes altres: les cíniques i satisfetes d'un habitant del Lil·liput oliverià. D'altra banda, l'obra resulta molt suggeridora pel tractament del llenguatge, tallant, precís i el·líptic. Recuperant aquesta història de joventut, amb els seus personatges esquemàtics, l'acció ben delimitada i la ironia que vol aproximar-se al sarcasme en la visió de la realitat burgesa, Oliver retornava al seu primer teatre; un retorn momentani, ja sense cap altre intent.¹¹

(11) No hem trobat, entre els papers de Joan Oliver, dues obres dramàtiques a què havia fet pública referència alguna vegada: *La batalla del matalàs* i *A Roma abans d'hora*. Hem vist, però, un full d'apunts i referències sobre aquesta última peça.

4

El teatre de postguerra de Joan Oliver ens produeix, avui, aquella sensació que Xavier Fàbregas trobava en tota la trajectòria dramàtica de l'escriptor: sensació de provisionalitat. L'autor assaja d'avançar per camins diferents: el de la farsa, el de la comèdia musical, el de la comèdia dramàtica, el del melodrama moral... Com que aquestes fórmules no li donen els resultats que n'espera—estrenes regulars en temporades comercials—, va abandonant, des dels primers seixanta, la producció original, a la qual encara aporta, malgrat tot, alguna peça menor, però estimable —*Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, *Tobiada*—, que ja no pot ser, així i tot, el tempteig d'unes noves possibilitats. D'altra banda, hi ha les col·laboracions en els espectacles muntats sobre textos poètics i dramàtics seus —així, escriu unes escenes per a *Bestiari, moralitats i escarnis de Pere Quart*, de Ventura Pons.¹² Però és evident que Oliver, com a autor, se sent desplaçat en el panorama teatral català dels seixanta i dels setanta, que presenta propostes, com el teatre èpic o els diversos corrents que conflueixen en el teatre no literari, que s'allunyen declaradament de la concepció dramaturgic de l'autor de *Ball robot*. Com ha assenyalat Josep M. Benet i Jornet (1992: 179), «Oliver [abans de la guerra] volia escriure un teatre capaç d'encabir-se dins l'escena comercial del moment, tot constituint-ne potser la punta de llança, però sense trencar mai amb les convencions a l'ús», i cap a aquest objectiu va dirigir la seva escriptura teatral, però sense que disposés del temps que calia per obtenir l'estabilitat i el reconeixement que li eren necessaris, en part per la feblesa numèrica i cultural de l'estament burgès —il·lustrat i crític— a què adreçava el seu teatre. Després, la guerra i les seves conseqüències van enfonsar del tot el públic hipotètic del primer teatre de Joan Oliver. Però «ell, malgrat tot, va voler estrenar de la manera més normal possible, va pretendre de ser acceptat normalment» (Benet 1993: 182). I això, tot i les concessions de l'autor, va esdevenir irrealitzable, tant per les circumstàncies com per la manera —ben respectable, d'altra banda— en què les va assumir.

5

La literatura dramàtica de Salvador Espriu es troba vinculada estretament tant amb la narrativa com amb la poesia. I s'hi troba mitjançant dos dels tres grans àmbits de referència de l'obra espriuana: la tradició judaica —el món cabalístic i la *Bíblia*— i la clàssica (el tercer àmbit fóra el del llegat egipci del *Llibre dels morts*). Els títols de les obres són prou reveladors: per un costat, *Antígona* i *Una altra Fedra, si us plau*; per un altre, *Primera història d'Esther*. I el que acabem de dir, a part de la presència compartida del mite de Sinera, que relliga les dues últimes peces esmentades amb el gruix de la producció poètica i narrativa de Salvador Espriu. *Ronda de mort a Sinera* fóra, en aquest context, un esplèndid resum del món teatral espriuà.¹³ Les relacions

(12) Es van incloure en aquest espectacle les escenes inèdites següents: *La guineu i les guineuasses*, *El porc, o no es pot matar tot el que és gras*, *La fi dels setze jutges*, *El senyor Napoleó de Grill i Grill*, *No em facis una baconada*, *La guerra i la pau* i *Miniapoteosi per tota la companyia*. Les escenes intitolades *La nena, ai las!* i *Bàrbar i xurriguerescos* provenen, respectivament, d'*El roig i el blau* i, en part, de *Quasi un paradís*. L'espectacle va ser estrenat al Teatre Ars, de Barcelona, el 6/IV/1972.

El 1966 l'EADAG havia preparat un espectacle, dirigit per Feliu Formosa, sobre textos de Joan Oliver —*Lloguem-hi cadires*—, però la censura n'impedí l'estrena.

El 27/V/1971 el grup Skunk de Terrassa, dirigit per Pau Monterde, va estrenar *Bestiari*. Uns anys després, l'Equip de Poesia féu un muntatge de *Les decapitacions*. I el 24/V/1982 Núria Candela va estrenar al Teatre Lliure *Ja és hora que se sàpiga*, espectacle basat en poemes de Joan Oliver.

(13) *Ronda de mort a Sinera* (1965) és un treball dramàtic de Ricard Salvat a partir de la producció de Salvador Espriu, i que continua la línia creativa iniciada amb *La pell de brau* (1960) i *Gent de Sinera* (1963). Segurament és discutible la inclusió de *Ronda de mort...* en aquest breu estudi del teatre espriuà, però hem optat per fer-ho atès l'assenyalat caràcter de resum, respectuós i suggeridor alhora, de l'espectacle respecte a la literatura d'Espriu.

remarcades són, possiblement, les més vistents, però una anàlisi detallada i aprofundida dels vincles entre el teatre i la resta de l'obra de l'autor revela un extraordinari entreteixit temàtic que travessa tota la seva producció.

6

Com assenyala Francesc Vallverdú (1990: 5), «(...)en els últims anys Espriu havia fet conèixer, a tothom que s'interessava pel seu teatre, que ell el classificava en tres blocs:

1. *Teatre de carrer i cantonada*, en el qual incloïa sainets com l'escenificació de *Conversió i mort d'en Quim Federal*, l'actual entremès de *Ronda de mort a Sinera*.

2. *El Jardí dels Cinc Arbres*, en el qual integraria peces com *Primera història d'Esther*.

3. *Gairebé amb coturn*, que comprendria els mites tràgics com *Antígona* i *Una altra Fedra, si us plau*.

Aquest projecte (...) es va truncar malauradament amb la seva mort».

Per tant, la realitat efectiva ens duu a una altra ordenació de l'obra dramàtica espriuana, i hi distingim dos corrents ben caracteritzats que, naturalment, comporten dues concrecions literàries i escèniques distintes, tal com suggeríem en l'últim paràgraf de l'apartat anterior: *el teatre d'arrel clàssica grega* i *el de la simbiosi de la tradició popular de titelles i la tradició bíblico-judaica*.

El teatre d'arrel clàssica grega

El primer contacte, com a escriptor, de Salvador Espriu amb el teatre es produeix durant la Guerra Civil. Pel novembre de 1936 tradueix al català *Fedra*, una tragèdia de Llorenç Villalonga escrita en castellà. A les primeries de 1937 redacta una versió narrativa de la *Fedra* traduïda, amb un canvi important: la història ens és presentada a través d'una dama parisenca, amiga de Fedra, Carolina Tour de Montigny, que en fa el relat i l'objectiva tot incorporant-lo a l'univers narratiu espriuà. Aquesta versió narrativa de *Fedra* va ser publicada en el volum *Letícia i altres proses*, el 1937, per les edicions de la Rosa dels Vents.

Antígona, «tragèdia en tres parts», escrita entre l'1 i el 8 de març de 1939, és la primera peça original del teatre d'Espriu. Va ser estrenada el 13/III/1957 per l'ADB, dirigida per Jordi Sarsanedas, al Palau de la Música Catalana. La primera edició d'*Antígona*, juntament amb la traducció de la *Fedra* de Villalonga, aparegué el 1955 en un volum de l'editorial Moll, de Palma de Mallorca. L'obra s'inicia amb la intervenció del Pròleg, un personatge que es manifesta en una doble direcció: per una part, declara la gosadia inconscient de l'autor, que ha tornat a tractar un tema pràcticament exhaurit pels clàssics, i fa la *captatio benevolentiae* del públic; per l'altra,

acompleix l'antiga missió de renovar la memòria dels fets. En la tragèdia clàssica les històries a desenvolupar eren conegudes pels espectadors, i per consegüent, la dialèctica dramàtica se centrava, en general, en el tractament que l'autor feia del decurs tràgic. No són els fets, la novetat, sinó potser les «raons» de què parla Espriu, que s'encadenen fins a arribar al desenllaç tràgic. La primera part transcorre a «l'interior del palau dels reis de Tebes» i la reflexió dramàtica gira a l'entorn de la guerra fratricida. En el moment inicial conversen Astimedusa, Eumolp, Euriganeia i Eurídice, que ens parlen de la guerra entre germans que viu Tebes i de la possibilitat que Antígona hagi visitat Polinices, el germà petit, que acabdilla l'exèrcit argiu, per tal de posar fi al conflicte. Amb l'entrada d'Etèocles, el germà gran i rei de la ciutat, els personatges esmentats abans aniran sortint d'escena. L'últim a fer-ho és Eumolp –l'esclau que sembla mirar els esdeveniments amb un cert desinterès–, quan acaba d'entrar Antígona, la germana gran dels combatents. Les dues escenes centrals d'aquesta primera part són el diàleg entre Etèocles i Antígona i el que es produirà, immediatament després, amb l'entrada de Creont, entre aquest, ambiciós i astut, oncle del rei, i Etèocles, un jove fogós i inexpert. Creont sabrà provocar el combat entre ambdós germans valent-se de la ingenuïtat i l'exaltació d'Etèocles; un combat que pot afavorir el seu desig d'assolir el tron de Tebes... Desapareixeran oncle i nebot i retornaran els primers personatges que hem vist a escena, a més d'Ismene, la germana petita d'Antígona, que anuncia que davant la setena porta de la ciutat dos guerrers «lluïtaven sense repòs» i que, finalment, «els ha engolits un mateix bassalot de sang». La noia no sap que acaba de comunicar als presents la mort d'ambdós germans. Després, Creont la confirmarà i, convertit en el nou sobirà de Tebes, decretarà honors per al cadàver d'Etèocles i que «l'altre cos sigui exposat nu als ocells i a la nit». La primera part acaba amb la intervenció de quatre veus que canten la victòria aconseguida sobre un enemic ja fugitiu i s'avenen, lloant-la, a la decisió de Creont.

Com ha remarcat Carles Miralles (1993: XX), el tema de la primera part de l'*Antígona* espriuana és el mateix d'*Els set contra Tebes*, d'Esquil, i de *Les fenícies*, d'Eurípides. I que allò que diferencia més la peça d'Espriu de la tragèdia clàssica és l'absència del cor; una absència relativa, però, ja que la primera i l'última escena –l'alternança de les raons de les dones, entre l'angoixa d'Euriganeia i l'esperança i la por d'Astimedusa; les quatre veus innominades, que es combinen amb les d'altres personatges i s'expressen, totes, mitjançant alexandrins– tenen una funció coral. D'altra banda, hi apareixen personatges que no trobem en les tragèdies antigues, com les dides Euriganeia i Astimedusa i l'esclau Eumolp. Pel que fa a la composició argumental, la idea de l'entrevista d'Antígona amb Polinices «pot provenir d'*Edip a Colonos* (...), però és una innovació, en el seu moment dramàtic, sobre l'entrevista entre Etèocles i Polinices que és central a *Les fenícies*» (Miralles 1993: XX).

La segona part es desenvolupa en un «erm als voltants de Tebes», en una nit tempestuosa. Eumolp aconduïx Tirèsias, l'endeví cec, cap a la ciutat, però el fa passar



a prop del cadàver insepult de Polinices perquè l'esclau sap que Antígona «vol donar la pau a aquest cos segons els ritus», contravenint, doncs, les ordres de Creont i exposant-se a la mort. Eumolp vol que Tirèsias, amb la seva autoritat, convenci la noia d'abstenir-se'n. Però Antígona, que ha anat a sebollir el germà acompanyada d'Ismene i d'Euriganeia, començarà de dur a terme el seu propòsit, tot i les paraules de Tirèsias i la defecció d'Ismene, víctima de la por: «Tots ens devem primerament a les lleis eternes», proclama la noia. Només Eumolp, l'esclau, resta al costat de la princesa. Després, l'una i l'altre es lliuraran als guardes, que ja els envolten.

En aquesta segona part es fa evident el nus de la tragèdia, i és, doncs, el moment en què esclata la culpa tràgica d'Antígona, ja que obeeix el deure de la pietat abans que una prescripció tirànica: la pietat més pura, suprema, es troba en l'acte de la germana que sepulta el germà, i el rescata, així, de l'àmbit públic per retornar-lo al món familiar i a la terra que l'acull i el salva (Steiner 1991: 35-37).

Deixant ara de banda Antígona, les dues figures més rellevants de la segona part de la tragèdia són Eumolp i Tirèsias. Prestant ajut a Antígona, l'esclau escull el camí de la dignitat i també el de la mort. A través d'aquest *alter ego* (Miralles 1993: XXIX), Espriu converteix la llibertat i la destrucció en dues realitats contigües que s'acaben confonent. Altrament, l'endeví és cec de cara al món exterior, però com a contrapartida té una visió interior que li permet de predir el futur, encara que, tal com afirma Eumolp, «el diner interpreta sovint més bé que les teves orelles»; és a dir, Tirèsias potser està més atent al dring de les monedes que a la veu i a la llum interiors que han de guiar-lo. Això si no es tracta, simplement, d'un home desorientat en la foscor total. Amb el personatge de Tirèsias, l'autor introdueix en la seva literatura un tema recurrent en l'obra espriana com és el de la ceguesa de l'home: la ceguesa quant a ell mateix i al món.

La tercera part de la tragèdia, que transcorre de nou «al palau dels reis de Tebes», és constituïda per l'enfrontament entre Creont i Antígona i, després, per la reflexió del Lúcid Conseller, adreçada a un amic que l'escolta, però no parla. L'acarament entre el nou rei i la noia es produeix en la situació general d'un poble atuit per la guerra i la realitat que se'n deriva. Antígona assumeix el propi destí, la dignitat que li correspon, i camina decidida cap a la mort. Solament demana la clemència del rei per a Eumolp. Però l'esclau li prega que no ho faci:

Eumolp: (...) M'allibero finalment dels vostres cops i de les vostres rialles. Sé tots els mots que amaguen la solitud de l'home, no he d'aprendre res més.

En Eumolp troba Antígona el germà que no té i la germana que ha de perdre; es reflecteix en el sacrifici acceptat i compartit de l'esclau i la princesa la claror del més noble dels vincles humans. La introducció, d'altra banda, del Lúcid Conseller trenca, o almenys posa en crisi, el concepte de catarsi, perquè als seus ulls l'acte d'Antígona esdevé inútil, absurd. A més, nega implícitament els auguris tràgics de Tirèsias, en

preveure un demà sense horitzons, buit. I la buidor és el nucli fonamental de l'absurd, un dels conceptes bàsics de la tragèdia moderna.

Entre altres aspectes a remarcar en el Lúcid Conseller, assenyallem la tolerància del poder cap a la crítica, afinada i punyent, a què el sotmet. Les paraules del Lúcid Conseller ratifiquen la propietat de l'adjectiu definitori, però revelen també la transigència de l'autoritat tirànica cap a un individu que no suposa un veritable perill, ja que ha renunciat a l'acció. Les seves paraules són perilloses, sobretot, com ell mateix admet, per a qui l'escolta, perquè aquest pot sentir-se temptat d'actuar en conseqüència i mirar d'incidir en la realitat. Però l'obra esdevé no tan sols una denúncia de les conseqüències de la Guerra Civil, sinó un preludi temàtic de la creació posterior: la memòria i la pietat pels morts; la insalvable limitació del saber de l'home i la confusió que se'n desprèn; la crueltat del poder i l'estultícia que origina; l'escepticisme profund pel que fa les possibilitats de la condició humana; l'alta dignitat i l'absurd del sacrifici...

Per a la segona i tercera parts de la peça, l'autor s'inspira lliurement en l'*Antígona* de Sòfocles, en la qual, però, les conseqüències de la culpa tràgica no cauen solament sobre Antígona, sinó que afecten també Hèmon –que no apareix en el text espruà–, fill del rei i promès de la noia, i Eurídice, esposa del tirà. El Creont d'Espriu no restarà tan sol com el de Sòfocles: l'acompanyaran el desconcert d'Eurídice i la llagoteria dels consellers (Nadal 1991: 156-157).

La primera versió d'*Antígona* va ser refeta per l'autor el 1963, quan hi introduí dues novetats destacades: l'escena final en alexandrins en la primera part i la figura del Lúcid Conseller en la tercera. Va ser estrenada, en la nova redacció, al Teatre Romea l'11/XI/1963 per la companyia de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, dirigida per Ricard Salvat. Entre finals de 1963 i el febrer de l'any següent, Espriu va convertir en consellers innominats uns personatges que en la versió de 1939 s'anomenaven Enops, Periclimen, Deípilos i Astacos (Miralles 1993: 11) i va escriure el parlament últim del Lúcid Conseller. Encara el 1967 va revisar la versió de 1963-64, que va ser publicada el 1969 per Edicions 62 a la col·lecció «Antologia Catalana», núm. 54.

Una altra Fedra, si us plau va ser escrita entre el 20 i el 22 de juny de 1977, estrenada el 24/II/1978 per la companyia de Núria Espert, dirigida per Lluís Pasqual, al Teatre Municipal de Girona, i publicada per Edicions 62 en el núm. 43 de la col·lecció El Galliner, el mateix 1978. Després de l'estrena gironina, fou representada a Barcelona al teatre que duia el nom de la ciutat. És una peça curta estructurada en deu escenes molt breus en què, deixant de banda la primera i, en part, la segona, alternen el dos plans dramàtics que concreten l'obra: el dels tres personatges que procedeixen del mite de Sínera –les senyores Magdalena Blasi i Tecleta Marigó i l'acompanyant Pulcre Trompel-li– i el de les figures de la tragèdia clàssica –Fedra, Hipòlit, Teseu i Enone. En la primera escena només les dues actrius que faran els papers de Fedra i d'Enone són davant nostre: la Gran Artista i l'Altra, i en la segona, el diàleg relaciona ambdues actrius amb els sínerencs que han anat a veure la immediata representació de *Fedra*. Els

personatges de Sinera aniran comentant les incidències de l'antiga història, que Espriu presenta d'una manera veritablement concisa. L'acció transcorre «en una suposada i convencional Trezèn –i, en un episodi, a Atenes–, segons la llegenda»: Fedra, segona esposa de Teseu, el rei d'Atenes absent, revela a Enone, la vella dida, que l'odi que sempre havia sentit per Hipòlit, el fill del matrimoni de Teseu amb l'Amazona, ara s'ha transformat en amor, perquè veu en el noi la imatge viva d'un Teseu jove i perdut per sempre. Com indica la senyora Magdalena Blasi, si Teseu i Hipòlit

fossin ben diferents o sense parentiu, Fedra ja ho hauria resolt. O no se sentiria atreta pel jove o hauria fugit amb ell (...) El terrible és estimar un home i un mirall. I no poder triar.

Enone empeny la reina a revelar al príncep els nous sentiments. I encara que Fedra s'hi nega, en nom de la dignitat i la decència, no pot ocultar-los davant del jove, i li declara el seu turmentat i arravatat amor. Hipòlit, lliurat a les caceres i als exercicis gimnàstics, que respecta els deures que té envers el pare i que no oblida el mal que li ha causat Fedra fins llavors, amb la seva animadversió, rebutja les propostes de la reina. Quan Teseu retorna a Trezèn, Fedra, per despit, fa saber al rei que el noi ha intentat de substituir el pare en l'amor de Fedra. Però la reacció de l'espòs no és la que ens ha arribat mitjançant la tradició clàssica:

Teseu: (...) No m'indigno. Més aviat me'n ric, pobre noi.

El rei, però, crida Hipòlit i l'ennova de l'acusació de què és objecte. El noi se'n proclama innocent, però no revela la malignitat de la madrastra. I Teseu sembla conformar-se amb la reiteració de l'amor per part de Fedra, i incitant Hipòlit a continuar servint la deessa de les caceres, Artemis, i si se sent atret per la deessa de l'amor, Cipris, a honorar-la amb prudència. Els personatges antics abandonen l'escena seguits per Thànatos, el geni de la mort, que ha presidit, en silenci, tota l'acció. Pulcre Trompel-li, savi i inquietant, assegura que Thànatos, al palau, «hi té feina. Ja els ho explicaré».

En l'obra l'autor recorre, com a *Primera història d'Esther*, al teatre dins el teatre. En un primer pla col·loca la història de Fedra, mentre que desdobra el segon en dos nivells: el de les actrius abans de la representació –amb al·lusions a Salom i al seu món i alguna referència irònica a les reconegudes capacitats de la Gran Artista– i el de les tres figures sinerenques. De fet, però, hauríem de parlar d'un tercer pla que ocuparia el personatge de Thànatos, que apareix en escena quan ambdós nivells del segon pla ja han quedat definits i just abans que el primer es faci evident. Thànatos és, per una banda, el punt d'intersecció de les dues línies estructurals i, per l'altra, constitueix una realitat autònoma que abraça ambdós plans, tal com apunten unes paraules de la senyora Tecleta Marigó, en l'escena final:

Tecleta: Quin espant! Em semblava que venia per mi.

Però Espriu, en la penúltima acotació, ha escrit també:

(...) Thànatos fa uns quants passos envers el públic i després es tomba i segueix molt lentament els personatges.

Així doncs, trobem suggerit, encara, un quart pla que reuniria els espectadors reals de la representació sota la mirada del geni de la mort. Si Tecleta Marigó ha cregut que anava a buscar-la, tot i que, segons l'acotació de l'autor, Thànatos s'acosta al públic de la sala, és perquè el personatge al·legòric fa uns passos ambigus, el sentit últim dels quals és, però, indubtable:

Magdalena: Ve una hora o altra per tots. Però ara es dirigeix al palau.

Aquesta situació darrera i la reacció de Teseu en conèixer l'acusació que Fedra llança sobre Hipòlit fan que la peça espriuana es diferenciï de les clàssiques d'Eurípides i de Sèneca, i també de les de Racine, d'Unamuno, de Brecht, d'Anouilh o del mateix Llorenç Villalonga, el text del qual, com ja s'ha dit, Espriu va traduir al català. A *Una altra Fedra, si us plau* (Badia 1985: 41) «no hi ha ningú que digui res que pugui semblar un parlament del cor, entre altres raons, perquè el text espriuà, bé que amb personatges de tragèdia, no és concebut pròpiament com una tragèdia. Tampoc no conté ni un sol «excursus» entorn dels mites concrets que precedeixen o flanquegen el tema, i no és pas que en faltin. Els personatges no criden ni s'exclamen. Com en *Antígona*, s'esmercen a contar-nos les seves raons, sense que el rigor amb què aquestes els defineixen, els obliguin a aixecar gaire la veu». L'autor insinua el desenllaç tràgic fora dels límits de la peça; un desenllaç que, a la fi, serà el de qualsevol experiència humana.

La incorporació dels tres sinerencs, per altra part, imbrica doblement l'obra en el corpus literari espriuà, ja que els personatges grecs conviuen, en una sola realitat escènica global, amb les figures sorgides de Sinera. És el mateix recurs que permet de vincular el món sinerenc amb la tradició bíblica a *Primera història d'Esther*. Per consegüent, el mite de Sinera relliga l'obra dramàtica d'Espriu en les dues direccions en què es projecta. I encara més: la presència tangible de la mort sobre l'escenari nua, també, *Una altra Fedra, si us plau* amb *Primera història...* i amb *Ronda de mort a Sinera*, en el disseny de presentar l'experiència humana des de l'òptica radical de la destrucció última.¹⁴

(14) Espriu va reprendre els mites d'Antígona i de Fedra en dues proses, intitulades així, de *Les roques i el mar, el blau* (1981).

El teatre de simbiosi de la tradició popular de titelles i la tradició bíblico-judaica

Primera història d'Esther, «Improvisació per a titelles», va ser redactada entre el maig de 1947 i el febrer de 1948, esmenada diverses vegades, i revisada definitivament el 1982. Va ser publicada el 1948 per Aymà editor. L'estrena es produí el 13/III/1957 al Palau de la Música Catalana, i anà a càrrec de l'ADB, dirigida per Jordi Sarsanedas.¹⁵ És aquest el primer text dramàtic en què Espriu empra la solució del teatre dins el teatre i estableix dos plans de ficció: un d'habitat per titelles, que viuen la narració bíblica d'Esther i que transcorre a Susa, i un altre de conformat per gent que assisteix a l'espectacle del titellaire, que es desenvolupa a Sinera. Els assistents a la representació, convocats per l'Altíssim, «cec de la parròquia de Sinera», es congreguen al Jardí dels Cinc Arbres, i es disposen a veure la història del rei persa Assuerus i Esther, la jueva, representada pels titelles que maneja Eleuteri, «el fill de la Marieta, el noi de la casa del costat, que un dia s'escolarà, com sabeu, sense temps ni d'un badall, les comes ben tallades, arreglat per una màquina...».¹⁶ La peripècia dels titelles reviu els episodis del *Llibre d'Esther* bíblic, que l'autor va conèixer inicialment per uns gravats francesos que posseïa la seva tia Maria Castelló. En el pròleg de l'edició de 1948, l'escriptor remarca els fets bíblics que reproduïen els gravats esmentats: «el banquet del rei, l'allunyament de Vasthi, la boda d'Esther, la conspiració dels dos eunucs, l'exaltació d'Aman, el decret contra els jueus, la visita intercessora de la reina, el decret contra els jueus, la basca deuterocanònica, el passeig espectacular de Mardoqueu, el convit estratègic, la confusió del refiat ministre, el triomf momentani d'Israel». Així i tot, tal com reconeixia en el pròleg a l'edició de 1982 per a la col·lecció «Teatre Lliure» —*Qui sap si uns didascàlics antisil·logismes*—, Maria Castelló tenia, només, sis dels dotze possibles gravats. Espriu en resseguirà, amb llibertat, les escenes i la història bíblica amb l'estructura següent:¹⁷ introducció de l'Altíssim; convit del rei Assuerus i desobediència de la reina Vasthi; noces d'Assuerus i Esther; conspiració dels eunucs denunciada per Mardoqueu; exaltació d'Aman com a visir; decret d'Aman per a l'extermini dels jueus i acceptació de la reina de presentar-se davant Assuerus; visita intercessora i basca deuterocanònica d'Esther; passeig triomfal de Mardoqueu; convit de la reina; confusió i mort d'Aman, el visir; victòria i venjança dels jueus; Mardoqueu i Eliasib; cloenda de l'Altíssim.

Les escenes primera i última, doncs, se centren en el «cec de la parròquia de Sinera» i emmarquen el desenvolupament del relat bíblic d'Esther des de la realitat mítica de l'escriptor. Però els vincles entre allò que va passar a Susa i els espectadors que ho contemplen des de Sinera no es limiten a aquesta estructura bàsica que acabem de remarcar, sinó que hi ha, al llarg de tota l'obra, una interrelació freqüent a través de personatges, de referències i de la mateixa acció. I així, la reina Vasthi, quan és

(15) Jordi Sarsanedas (1975: 57-59) narra les peripècies de l'estrena frustrada de *Primera història d'Esther*, la primavera de 1952. En aquesta representació que no es dugué a terme hi havia d'intervenir Joan Oliver en el paper de Mardoqueu. Segons Sílvia Oliver, Salvador Espriu i Joan Oliver intercanviaren unes dècimes alternes, de caràcter irònic, sobre l'afer. Sembla que no han estat conservades.

Per altra part, entre les representacions de *Primera història d'Esther* són destacables les de l'ADB, dirigides per Ricard Salvat segons els canons del realisme èpic. La versió de Salvat va ser estrenada al Teatre Romea el 27/IX/1962.

(16) Eleuteri és el protagonista del conte *Tòpic*, d'*Ariadna al laberint grotesc* (1935)

(17) Dues parts conformen *Llibre d'Esther* bíblic: la proto-canònica i la deuterocanònica. La primera és escrita en hebreu i presenta l'anècdota d'Esther des d'una perspectiva novel·lesca. La segona és escrita en grec i subratlla la vessant religiosa dels fets.

rebutjada per Assuerus –que en decreta la reclusió en un «convent» a causa de la seva desobediència– declara:

Vasthi: No podràs. Corro a Sinera,
amb galant, cotxe i cuinera.
Menjarem, durant la fuga,
pinyonets, matafaluga,
raïm, menta, melmelada,
rogerons, carn de becada.
I diré que l'euga pari
a l'hostal de Mont Calvari.

La interrelació d'espais suposa, també, la interrelació d'un passat llunyà i d'un passat més proper. La figura clau de l'enllaç entre ambdues realitats espacials i temporals és el personatge de Secundina, la portera del palau del rei Assuerus, que al mateix temps pertany al món de Sinera i al de Susa.¹⁸ Els plans es fonen perquè el text bíblic correspon, en la visió d'Espriu, a la realitat de Sinera: l'autor troba en el poble jueu –sotmès històricament a diàspores i persecucions sagnants– la imatge del poble català. És per aquest motiu que els personatges bíblics fan esment de fets de Sinera. D'altra banda, es produeix igualment la participació de figures sinerenques en els esdeveniments de Susa, mitjançant recursos del teatre de fira: l'espai obert –el Jardí dels Cinc Arbres–; el context de festa popular; l'introduïdor-director de l'espectacle – l'Altíssim– que incita el públic a la participació i el premia –així ho fa l'Altíssim amb Tianet, que recita la llista dels eunucs, dels prínceps o dels perses més notables degollats pels jueus com a revenja–; els titelles com a centre de l'espectacle...

Aquests titelles que representen la vella història es mouen davant un públic de difunts de Sinera. I tot és contemplat, ahora, pels espectadors reals: els dominats i els dominadors de Susa són efímers, com és efímer un espectacle de titelles, i a més, per les circumstàncies, els papers poden quedar canviats, sense que per això cessi la crueltat; són, també, efímers els qui contemplaven ahir la història bíblica que els allionava i que avui ja pertanyen al reialme del passat i de la mort, i som, igualment, efímers els qui ara assistim a la representació espriuana, que com a molt, esdevindrem record. El pessimisme radical d'Espriu –expressat aquí en un llenguatge grotesc, elegíac i tràgic, amb moments de fusió extraordinària dels tres registres– determina la reflexió sobre el seu poble, el poder i, encara més enllà, sobre la mateixa condició humana. Aquesta consciència troba l'únic alleujament en l'elegia, que remet, irònic, al temps perdut i, al capdavall, a la mort. Però, per boca de l'Altíssim, l'escriptor declara una limitada, modesta esperança, que tot i així, potser resultarà excessiva: «Atorgueu-vos (...) una almoïna recíproca de perdó i tolerància. Eviteu el màxim crim, el pecat de la guerra entre germans. Penseu que el mirall de la veritat s'esmicolà a l'origen en fragments petitíssims, i cada un dels trossos recull tanmateix una engruna d'autèntica llum».

(18) Hi ha referències a Secundina en narracions diverses de l'autor: *Nervis, Primer i únic encontre amb Zaraqat, Quasi-conte francès de Samsó*, trobat dins *Ariadna al laberint grotesc* (1935); *Letizia a Letizia i altres proses* (1937), i *Mariàngela l'herbolària* dins *Antologia de contistes catalans* (1950).

Ronda de mort a Sinera, «Espectacle de Ricard Salvat sobre textos de Salvador Espriu», procedeix de treball dramàtic d'aquest director a partir de la prosa i el vers de l'autor. Va ser estrenada l'1/X/1965 al Teatre Romea per l'EADAG, dirigida per Ricard Salvat, i el text, publicat el 1966 per l'editorial Barrigòtic. L'experiència tenia un precedent en una altra proposta del mateix director –*Gent de Sinera* (1963) i, més distant, *La pell de brau*– i és, sens dubte, un espectacle concebut com a resum i potenciació del món literari espriuà. Per consegüent, hi trobarem personatges que provenen dels diversos plans i àmbits de l'obra d'Espriu: les figures de tradició clàssica, les extretes de la multiplicitat de *Primera història d'Esther*, les procedents del mite de Sinera, les manlevades a la narrativa de l'autor, que també apareix com a tal a la representació...

L'Altíssim i Teseu i Ariadna, des de tradicions diferents, assumeixen el paper d'elements distanciadors del conjunt dramàtic, alhora que tot el procés és objectivat per Salom i pel mateix Autor. Ariadna és la minsa raó i saviesa humanes, indispensables, tanmateix, per endinsar-se en una vida entesa com a fosc laberint, que és atzucac i, per tant, constitutivament problemàtica. Davant d'aquesta vida, l'elegia del temps perdut o la sàtira –com és ara l'escenificació de *Conversió i mort de Quim Federal*– no són altra cosa que entreteniments inoperants. Serveixen, únicament, per bastir un miratge –món de Sinera–, agradable o no, però definitivament mort, o per posar en evidència, si cal, el fanatisme, la ignorància i l'aferrissada cobejança de l'home. La crueltat assoleix un estat social –Guerra Civil– o una situació individualitzada –és el cas d'Esperanceta Trinquis. Però la mort imprevisible –Eleuteri– i la derrota última –els personatges que, d'infants, havien occit la Trinquis– abasten tothom. En aquest context, la raó i la saviesa, tot i ser tan limitades, esdevenen gairebé impossibles. I com a derivació de la inconsistència humana, el país, la ciutat i el poeta han de fracassar necessàriament. El retorn, més o menys lúcid, al temps passat, a la infantesa o a la història més entranyable –*Tereseta-que-baixava-les-escales*– és únicament una fugida que res no resol; en definitiva, és donar la mà a la mort, en el passat, mentre ja es prepara per arrabassar-nos cap a la buidor del futur. La mort és la realitat indefugible que clou totes les expectatives i les transforma en il·lusions vanes i doloroses. *Ronda de mort a Sinera* constata i subratlla la densa unitat bàsica del teatre i de tota l'obra de l'escriptor.¹⁹

8

(19) No hem considerat en la nostra anàlisi del teatre de Salvador Espriu dues obres incloses a *Teatre* (*Obres completes de Salvador Espriu*, 5): *Les veus del carrer* (1980) i *D'una vella i encerclada terra* (1980). Creiem que són textos més lírico-narratius que no pas dramàtics.

Joan Oliver i Salvador Espriu representen dues maneres ben diferents d'entendre la literatura dramàtica, així com també, no ho cal dir, la poesia i la narrativa. En ambdós el teatre no és un apèndix de la resta de l'obra creativa o una dedicació circumstancial, sinó que forma part essencial de la seva producció. Però mentre Oliver no abandona mai del tot les variacions sobre models de la comèdia burgesa –amb l'excepció d'alguna

peça molt breu dels anys seixanta–, Espriu basteix unes peces d'arrel tràgica que, amb la fusió d'elements constitutius diversos, arriben a consecucions tan originals com *Primera història d'Esther*. Igualment divergeixen ambdós escriptors a l'hora d'encarar-se amb la funció social de la literatura dramàtica pròpia: Oliver busca d'incidir sobre el públic hipotètic de cada circumstància històrica, i per això, emmotlla el seu teatre a les possibilitats de les situacions diverses que viu; Espriu, per contra, redacta peces –és el cas d'*Antígona* i de *Primera història d'Esther*– en què es despreocupa de la seva incidència immediata en el conjunt social, perquè les circumstàncies fan impossible qualsevol pretensió d'aquesta mena i perquè les obres responen a les necessitats creatives ineludibles de l'escriptor. Un i altre participaran –amb més intensitat l'autor de *Ball robat* que no el d'*Antígona*– en aquella experiència ambiciosa i eclèctica que va ser l'Agrupació Dramàtica de Barcelona en la segona meitat dels anys cinquanta i en els primers seixanta, però després, la projecció d'ambdós també seguirà camins diferents: Espriu aconseguirà un ressò notable –tan notable com permetia la realitat dels seixanta– a través de les representacions, influïdes per les realitzacions del teatre èpic, de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual –reposicions de *Primera història d'Esther* (1962) i d'*Antígona* (1963) i estrenes de *La pell de brau* (1960), de *Gent de Sinera* (1963) i de *Ronda de mort a Sinera* (1965)–, alhora que Oliver obtindrà per al seu teatre original una certa atenció, limitada –estrenes de *Noè al port d'Hamburg* (1966) i de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa, Cambrera nova i Allò que tal vegada s'esdevingué* (1970), redactats, aquests dos últims textos, abans de la Guerra Civil–, que es diluirà al llarg dels setanta –llevat de l'atorgada a algun muntatge sobre textos seus, com *Bestiari, moralitats i escarnis de Pere Quart*, de Ventura Pons (1972) Els vuitanta duren a una certa recuperació de la producció de l'autor de *La fam* –reposició d'*Allò que tal vegada s'esdevingué* (1984) i estrena d'*El roig i el blau* (1985). La producció d'Espriu, per la seva banda, pujarà als escenaris, fins a les primeries dels vuitanta, amb una relativa regularitat –estrena d'*Una altra Fedra, si us plau* (1978) i reposicions d'*Antígona* (1979) i de *Primera història d'Esther* (1982). Però després entrarà en un període d'oblit, en les representacions, que arriba fins avui.

En resum, el teatre d'Oliver, com afirma Benet i Jornet (1992: 182), «no anava, com en el cas dels altres, destinat al calaix, a donar per al futur l'hipotètic testimoni dels anys foscos, sinó a ser exhibit tan immediatament com fos possible». El d'Espriu, en canvi, representa el «d'aquells escriptors que escrivien al marge dels condicionaments del carrer» (Benet i Jornet 1992: 182-183). Les dues maneres d'entendre la projecció del teatre català eren, certament, necessàries per assegurar-ne la continuïtat.²⁰

MIQUEL MARIA GIBERT
Universitat Pompeu Fabra

(20) Volem agrair l'ajut, per a l'elaboració d'aquest article, dels doctors Enric Gallén, Lluís Busquets i Maria-Pau Cornadó, i de la senyora Pilar Rahola. Ens han estat, també, molt útils els apunts d'un seminari monogràfic sobre *Primera història d'Esther*, dirigit pel professor Gallén, que es dugué a terme a la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona durant el curs 1979/80.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES:

- BADIA, A. (1985) «*Antígona*» i «*Fedra*», de Salvador Espriu, Barcelona, Empúries.
- BENET I JORNET, J. M. (1992) «Sobre Joan Oliver» dins *La malícia del text*, Barcelona, Curial, pp. 177-184.
- ESPINÀS, J. M. (1963) «Entre Joan Oliver y Pere Quart», *Destino* 1.348, Barcelona, p. 43.
- FÀBREGAS, X. (1977) Pròleg a *Teatre original (Obres completes de Joan Oliver, 2)*, Barcelona, Proa, pp. 9-26.
- (1979) «El teatre de Joan Oliver», *Avui* 1.111(29/XI/1979), Barcelona, p. 6.
- FORMOSA, F. (1983) «Joan Oliver o el realisme», *Estudis escènics* 22. Barcelona, pp. 7-17.
- GRASES, J./CENTELLES, J. (1954) Text del programa de mà de la reestrena de *L'amor deixa el camí ral*, Barcelona.
- MIRALLES, C. (1987) «Salvador Espriu» dins MOLAS, J. ed., *Història de la literatura catalana*, 10, Barcelona, Ariel, 389-446.
- MIRALLES, C. (1993) Introducció a ESPRIU, S. *Antígona*, Barcelona, Edicions 62/Centre de Documentació i Estudi Salvador Espriu, pp. VII-LXIII.
- MOLAS, J. (1960) Pròleg a OLIVER, J. *Tres comèdies*, Barcelona, Selecta, pp. 5-15.
- NADAL, M. (1991) «*Antígona*, de Salvador Espriu» dins Cònsul, I. *Lectures de COU 1991/1992*, Barcelona, La Magrana, pp.135-175.
- OLIVER, J. (1957) «Quatre paraules», pr. a Shaw, G.B. *Pigmalió*, Barcelona, Nereida, p. 8.
- PORCEL, B. (1966) «Joan Oliver, decapitador verbal», *Serra d'or* VIII, 2, pp. 151-156.
- ROIG, M. (1978) «Pere Quart» dins *Personatges*, Barcelona, Pòrtic, pp. 79-97.
- SARSANEDAS, J. (1975) «Notes a l'estrena de *Primera història d'Esther* (I)» dins Espriu, S. *Primera història d'Esther/Antígona*, Barcelona, Edicions 62, pp. 57-59
- STEINER, G. (1991) *Antígonas*, Barcelona, Gedisa.

