

Carles REIG: *Contraataquen*. Barcelona, Edicions Destino, 1977. (Col·lecció «El Dofí».) 212 ps.

Bé que és difícil definir quina mena de novel·la és *Contraataquen* de Carles Reig, premi Josep Pla 1976, pel fet que es presenta dins del mateix procés de formació de la seva realitat interna i externa com a novel·la, no sembla pas gaire desencaminat de qualificar-la de literatura sobre la literatura —novella sobre la novel·la— i de situar-la en un camí que, a casa nostra, en alguna ocasió, ha estat assajat per Manuel de Pedrolo.

*Contraataquen* parteix d'una idea brillant, en una tradició ben arrelada en la literatura contemporània: donar realitat d'existència literària a les relacions entre l'autor i els seus personatges ficticis. Reig ho realitza en unes connotacions espai-temps ben significatives: els camps d'extermini. I, encara, obre àmplies perspectives en situar, en el mateix punt d'existència dins l'obra, un lector que completa el cicle reflexiu entorn de la novel·la com a fet literari i real.

L'argument és com segueix: un professor, empresonat en un camp d'extermini, és triat com a lector ideal pel coronel del camp, el qual s'ha proposat d'escriure una novel·la sobre el tema de la dissolució de la família. El coronel-autor, amo absolut, ha disposat un complicat sistema que li permet d'experimentar els fets novellístics i assegurar-ne la veracitat. Així, els personatges són presoners que viuen tancats hermèticament en una sala i, observats per uns testimonis que transcriuen tot el que diuen i fan, forneixen l'autor de la realitat que va essent transformada, seguint unes claus d'interpretació, en matèria narrativa. L'obra és compulsada pel lector a mesura que va essent escrita, un lector, doncs, que hi té un paper actiu. Tot això, dins un clima progressivament degradat i deshumanitzat d'un camp d'extermini a punt d'ésser alliberat. L'un darrera l'altre, van apareixent la sèrie de nivells que configuren la realització de tota obra literària: la realitat objetivo-subjectiva de la matèria narrativa (l'infern, per

dir-ho així, d'on l'autor extreu la seva obra), la relació de l'autor envers els personatges (domini i dependència) i d'aquests envers aquell (víctimes i botxí), les relacions autor-lector (construcció conjunta de la novel·la i contuberni personal), de lector i personatges (identificació i reconeixement), etcètera. El tema va oferint, al llarg dels capítols, unes perspectives realment inusitades. Perspectives entrevistes, però no totalment realitzades. Per què?

*Contraataquen* és un *tour de force* de l'autor, que s'ha fixat uns objectius massa ambiciosos per poder captar-los en allò que podien tenir de més pregonament humà. Així, el pes dels plantejaments teòrics i la complexa arquitectura de l'obra han passat a ocupar el primer pla fins al punt de no deixar-hi lloc per als «homes». No és un problema de versemblança, ans d'excessiva ambició tècnica. El drama dels personatges, per exemple, ple de ressonàncies teològico-literàries, queda estrafet per la seva mateixa confusió i subjecció a ésser drama de personatges de novel·la i no de camp d'extermini, cosa que fa que en cap moment interessin el lector de *Contraataquen* —sí, sembla, el lector-personatge. ¿Potser *Contraataquen* vol ésser una novel·la sobre la deshumanització de la literatura i, doncs, de la realitat? La identitat novel·la=camp d'extermini sembla confirmar-ho. Sens dubte és la —o una— intenció de l'autor. Però aquest tema tampoc no adquireix veritable presència, potser per manca de contrast, d'humanitat.

En conjunt, doncs, *Contraataquen* és un intent ambiciós i ben plantejat en principi, que es queda a mig camí en la realització perquè l'ambició tècnica, l'artifici i, també, un llenguatge massa retòric han tenallat el caràcter dramàtic i humà del tema i de la tragèdia dels personatges.

JORDI CASTELLANOS

Joan OLIVER: *Obres completes*, volum II: *Teatre original*. Pròleg de Xavier FÀBREGAS. Barcelona, Edicions Proa, 1977. 775 ps.

Es tracta d'un llibre dissenyat amb gust i sobrietat, com és costum en l'editora que el presenta; s'hi reuneixen totes aquelles peces escèniques de Joan Oliver de les quals l'autor encara es responsabilitza: catorze títols, dels quals sis corresponen a obres curtes. No

falten, en general, les fitxes d'estrena i de publicació anterior, quan n'hi ha hagut, i tot aquest material és precedit amb un pròleg de divuit pàgines de Xavier Fàbregas, en realitat un estudi de l'autor suficientment extens, on s'explica la situació de Joan Oliver dins el

panorama del teatre català contemporani i l'evolució observable en les obres successives. És un text molt correcte, paral·lel a altres treballs monogràfics de Fàbregas, la persona, sense cap mena de dubte, que avui per avui coneix millor el nostre teatre.

Fàbregas, conscient que calia no silenciar-les, parla de les obres de Joan Oliver que aquest no ha inclòs en les seves *Obres completes*. Algunes, perdudes i, malauradament, mers títols en la memòria, no poden ser trobades a faltar per ningú. En canvi, guiant-me només per textos que conec, em sembla un probable error que no hagi publicat els *sketchs* de l'espectacle *Bestiari* que va dirigir Ventura Pons, i em sembla així mateix discutible la no inclusió de *Quasi un paradís*. Haver estat escrita en col·laboració amb Joan Guarro no havia de ser impediment i, pel que fa a la qualitat, és cert que es tracta d'un pur divertiment molt menor, però un divertiment força afortunat, no tan inferior a altres divertiments preservats, en canvi, dins del volum. Tenint en compte que *El papà de Romeo i Julieta* no és més que el nou títol que ha pres *Cataclisme* un cop revisada per l'autor, que d'*El roig i el blau* se'n coneixien fragments (un d'ells representat dins l'alludit espectacle *Bestiari*), que *Conferència a la vall* havia corregut entre la professió teatral en ocasió d'un altre espectacle, en aquest cas fallit, que dirigia Feliu Formosa i que havia de titular-se *Lloguem-hi cadires*, i que *Noè al port de Hamburg*, per bé que no s'indiqui, havia conegut l'estrena com a espectacle de cabaret, tenim que la novetat més absoluta del volum és *El 30 d'abril*, una peça escrita els anys 30, abans de la guerra, i que no havia pogut veure la llum des d'aleshores. Comèdia que juga amb la hipotètica idea d'una Catalunya independent, i en la qual la monarquia pròpia perdura encara des de l'Edat Mitjana, no treu de cap manera el suc que la divertida suposició fa preveure i deriva cap a situacions vaudevillesques i tòpiques, sense gaire lligams amb el plantejament inicial. No aporta a penes res, doncs, a la dramaturgia ja coneguda de Joan Oliver. Una dramaturgia, altrament, que, un cop reunida, i fins tenint en compte les absències, descobrim que no és gaire extensa, i que ens deixa regust de poc. Més perquè, entre les catorze obres, s'hi compten, al costat dels encerts, algun producte molt menor i fins probablement algun error.

Del problema que planteja l'obra teatral de Joan Oliver, en parla Fàbregas força extensament al seu pròleg. Oliver va aspirar sempre a fer un teatre normal, però la normalitat que ell volia no va existir mai. I d'aquí han sortit les vacil·lacions, les mancances de la seva carrera de dramaturg. Intentarem explicar-ho amb més deteniment.

Oliver volia escriure un teatre capaç d'encabir-se dins de l'escena comercial del moment, tot constituint-ne potser la punta de llança, però sense trencar mai amb les convencions a l'ús, sense plantejar cap alternativa que posés en dubte les estructures tradicionals d'aquest teatre comercial. La tragèdia va ser que, abans de la guerra, les peces que portava escrites no van tenir temps de fer-se un lloc estable entre els autors de moda de l'època, potser perquè, malgrat tot, i encara que hàgim volgut endolcir-la més d'una vegada, la vida teatral de la Barcelona republicana, si bé molt abundant, era encara fonamentalment mediocre, molt allunyada de la mitjana de qualitat i interès habitual en els escenaris de les grans ciutats europees. Les molt esporàdiques estrenes, controlables amb lupa, d'un Pirandello, d'un G. B. Shaw, d'un Elmer Rice, d'un Pagnol o d'un Giraudoux, es perden i tenen a penes significació en el marasme ambiental, no exemplifiquen cap normalitat, sinó que són autèntiques excepcions irrelevantes. Cal no oblidar que Carles Soldevila, donat pràcticament a conèixer amb un cop de geni còmic que es titulava *Civilitzats, tanmateix*, que sí que el situava a l'alçada de les cartelleres comercials d'Occident —aquí que fos traduït al francès, que, segons sembla, Pirandello l'inclougués en el repertori de la seva companyia, i que, en definitiva, Roussin el plagia d'una manera brutal i descarada a fi d'aconseguir un dels seus èxits més importants— va rebaixar immediatament plantejaments i va aconseguir la professionalització establitzada amb uns productes molt inferiors a l'inicial. Les obres de l'Oliver de pre-guerra, que, repetim-ho, sense menjar-se res anaven tant o més enllà que el cinisme corrossiu de *Civilitzats, tanmateix*, no van arribar-se a situar, i això podem comprovar-ho a través de les fitxes d'estrena, dins dels circuits professionals. Una possible despreocupació d'Oliver a l'hora de col·locar les seves comèdies no bastaria per anular, crec, la significació del fet. Mentre que un Carles Soldevila, si m'és permès de seguir amb un paralel·lisme que Fàbregas també utilitza al seu pròleg, va optar per «rebaixar-se» a servir els gustos de la provinciana clientela barcelonina, una clientela que s'escandalitzava amb allò que era acceptat per les classes mitjanes europees, i va procurar oblidar, almenys en part, els models que agradaven a aquestes classes mitjanes de fora, Joan Oliver, que potser no depenia tant de les pessetes que el teatre li podia donar, va seguir en el somni d'imaginar-se una burgesia catalana intel·ligent i culturalitzada, que ell podia burxar amb els fiblons de la seva ironia. Només que, malgrat els intents noucentistes, no va existir aquí —excepcions aïllades de banda— una classe social dominant comparable a la dels

països veïns. I, per tant, l'enemic intel·ligent que pogué apreciar el sarcasme d'Oliver no va acabar d'existir mai. En resum, d'una banda tenim que el lector que avui s'enfronta amb les obres de l'Oliver de preguerra i que coneix una mica les dramaturgies europees contemporànies seves, es troba amb un teatre molt d'una època, situat en la línia de les produccions intel·ligents que es produïen per aquests mons de Déu, però no pas amb el tipus de figura renovadora que en aquells anys destaca a Alemanya, França o Itàlia. En canvi, dins el context català, d'altra banda, sí que suposava, ho hem vist, un cert intent d'anar més enllà. Però aquí rau, insisteixo, la tragèdia; ni limitant-se als objectius interessants, però tanmateix modestos, al·ludits —i no oblidem que Joan Oliver era un home que coneixia els moviments d'avantguarda i que, almenys en teoria, hauria pogut emprendre altres camins escènics—, no va poder ser assimilat pels escenaris barcelonins del moment.

Després va venir la guerra, una situació tràgica però plena de possibilitats noves que Oliver va intentar d'aprofitar. *La fam* plantejava una temàtica completament inèdita entre nosaltres i, estructuralment, bé que de forma tímida, anava més enllà que els tres actes habituals i quasi obligats del teatre burgès. Però d'Àlberga ja assenyala al seu pròleg que el dramaturg no va arribar a trencar amb els mecanismes de la *pièce bien faite*; podem afegir, a més, que les situacions escèniques de la peça en qüestió cauen sovint en un cert esquematisme. Malgrat tot, era aquell, tal com els comentaristes vénen assenyalant, un esforç d'intenció clarament renovadora. Ara, un primer intent, molt interessant però encara insegur, que, d'haver-se pogut continuar l'experiència, potser hauria trobat posterior ardonament. El triomf nefast del franquisme no va permetre que Oliver continués treballant en la nova direcció i, així, se li produïa un trencament, de nou una situació en certa manera tràgica per a la seva evolució d'autor.

Amb la postguerra van quedar bandejats els dramaturgs catalans que posseïen una mínima categoria intel·lectual. Sagarra seria l'excepció triomfal, però la de Sagarra és una altra i desagradable història. Els escenaris barcelonins que amb el temps van poder començar a poder alçar el teló en català —pràcticament només el Romea— quedaven en mans de botiguers barroers que, a la llarga, van demostrar no tenir ni tan sols sentit del negoci. Ara bé, no es va deixar d'escriure bon teatre. Al contrari, Espriu, Brossa, Pedroló, van anar redactant no tan sols un teatre interessant sinó un teatre que superava de molt l'ambició del teatre català de preguerra. Això va ser possible, paradoxalment, perquè aquests

autors sabien que no podien estrenar, perquè van entendre que el seu únic remei era prescindir de la posada en peu dels seus textos. Això va fer que prescindissin de condicionaments immediats i es llancesin a unes aventures d'una certa envergadura. Però la història d'Oliver és una altra; ell, malgrat tot, va voler estrenar encara de la manera més «normal» possible, va pretendre de ser acceptat «normalment». El seu teatre de postguerra, doncs, no anava, 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. L'actitud d'aquells escriptors que escrivien al marge dels condicionaments del carrer era tan necessària, per al desenrotllament cultural de la nostra comunitat, com la d'aquest Oliver que pactava amb els empresaris del Romea i estrenava una obra tan discutible com *La gran pietat* (*Una dreuera* era el seu nom autèntic, i el que s'ha recuperat a les reedicions). El problema torna a ser que, malgrat les seves concessions, *La gran pietat* va ser l'única estrena comercial que Oliver aconseguiria aquells anys, i que, encara, no hi va tenir l'èxit que buscava. Per si això no fos poc, algun monòleg escrit a major glòria d'un actor tan desagradablement mediocre com malauradament popular, no va ser acceptat per aquest, ben segur perquè la categoria intel·lectual d'Oliver, per molt que acotés el cap, no podia descendir mai als nivells execrables que necessitava el fenomen de moda. Per tant, doncs (n'hem donat dues mostres), la manobra pactista, diguem-ho així per entendre'ns, va fracassar, i el desgany del nostre escriptor queda reflectit en declaracions posteriors. El ressò i un cert èxit dins els escenaris comercials, no l'aconseguiria fins molt més tard, precisament amb alguna de les seves peces més dures, quan, però, ja també les obres d'Espriu, de Pedroló o de Brossa podien ser presentades públicament amb tota dignitat. Era una altra època, i sembla que Oliver no s'ha vist, almenys per ara, amb forces per reprendre noves aventures, nous camins. Sigui com sigui, les peces escrites després del 39 intentaren diferents camins que no van ser continuats, ens deixen a la boca un cert regust patètic. La maduresa de *Ball robat*, el millor d'aquests camins, va quedar tancat.

Des de la perspectiva global del volum que comentem, la carrera teatral de Joan Oliver se'ns presenta, doncs, com la tragèdia d'un dramaturg impossible, víctima de les circumstàncies històriques que li va tocar viure, o, millor encara, de la manera com ell es va enfrontar amb aquestes circumstàncies històriques. Ni abans ni després de la guerra, n'hem parlat, no va trobar l'ambient mínimament culturalitzat i normalitzat que li hau-

ria permès d'afirmar la seva carrera dalt de l'escenari. I els textos que ens queden assenyalen una trajectòria vacillant, feta d'esperances i de concessions, amb encerts notables i alguna equivocació explicable, però mai amb una continuïtat suficientment sòlida. Ens quedarà sempre el dubte de l'evolució que

hauria sofert el teatre de Joan Oliver si la nostra història hagués transcorregut per viarans més plàcids. Les obres que va escriure són unes i determinades, i és per elles que el nostre dramaturg haurà de ser jutjat.

JOSEP M. BENET I JORNET