

TEMES DEL TEATRE AUSTRALIÀ.

UNA BREU ULLADA AL DESENVOLUPAMENT DEL TEATRE A AUSTRÀLIA DES DE LA COLONITZACIÓ FINS A L'ACTUALITAT (2a PART)

Robert Kimber

Adelaide, agost del 2004

Traducció: Brígida López

Tema sisè: la guerra

La guerra és un temps de crisi durant el qual el comportament humà es posa a prova, un temps en què es viu sota circumstàncies extremes i inusuals. Aquestes pressions proporcionen als dramaturgs, i de fet, a tots els artistes, un material de molta força per plasmar al seu art. Perquè un es pot trobar de sobte en llocs no habituals, com per exemple a les trinxeres, i si és capturat o atrapat, a una presó. Les famílies es poden veure separades durant molt de temps i fins i tot per sempre. Al front, la gent es troba isolada; aquells que romanen a casa, també. El resultat és una gran pressió externa, sobretot si pensem en l'amenaça diària de perdre la vida, o de ser ferits, i, per tant, perdre els éssers estimats. L'autoritat està molt estructurada, sovint massa i tot, i la disciplina pot ser molt severa. A la gent se la posa a prova, se li demana coses que per aconseguir-les exigeixen molta dedicació. S'hi exerceix una pressió emocional molt forta en nom de l'interès nacional, de la preservació individual. S'hi imposen mesures de seguretat molt estrictes, com per exemple, passis identificadors i tocs de queda; la presència policíaca s'incrementa. S'hi imposen noves estratègies, com ara la desviació dels diners públics per comprar armament, hospitals per als ferits i per aconseguir aliments, combustible i roba. La qüestió ètica sobre si s'ha de matar o no una persona surt a la superfície; es té el regust que la guerra és una matança legal i els científics i els enginyers dediquen la intel·ligència a crear armes de destrucció massiva, bombes i similars per aconseguir un tal propòsit. Sempre hi ha qui s'oposa a tot això i aixeca la veu per protestar. La necessitat de sobreviure en aquestes circumstàncies, que els humans s'han imposat des de temps immemorials, afecta la psique humana de manera insospitada; es causa un fort impacte en la personalitat individual i en els comportaments de grup durant tot aquest procés. Traïdors, espies, covards i herois surten, apareixen; i també actes desinteressats, de valentia, de generositat i de camaraderia. Les ganes de vèncer creen un nou patriotisme. Aquest pensament és, inevitablement, molt desequilibrat i, de vegades, un mer jingoisme. S'hi generen innombrables històries d'aventures, i la camaraderia, de maneres diferents, fa sorgir un

sentiment de respecte que perdura en el temps. Un exemple d'això és la festa nacional que se celebra a Austràlia cada 25 d'abril en commemoració de l'exèrcit d'Austràlia i Nova Zelanda (Anzac)¹ que va lluitar a la Primera Guerra Mundial.

El teatre brolla de la crisi; els acords i la pau no són dramàtics per ells mateixos. El conflicte és dramàtic, situacions en què s'oposen elements i sorgeixen preguntes que semblen impossibles de ser respostes. La guerra proporciona un escenari molt ric per al teatre. Els fets esdevenen *dromena*, que els actors organitzen com demostracions de la lluita que ha d'enfrontar la gent implicada. La lluita crea una tensió que es converteix en la força vinculant de l'art dramàtic.

Hi ha moltes obres australianes i pel·lícules que fan ús d'aquests temes. Al segle XIX no en trobem gaires, encara que George Darrel, per exemple, va escriure *The Forlorn Hope* ('L'esperança vana') (1879), que és una defensa purament imaginativa del comerç en aquells temps, però que implica que la força colonial ha de viatjar a l'estranger per ajudar Anglaterra; demostra com els australians són gent d'acció i proanglesos i simpatitzants de l'imperi. La guerra dels Bòers va inspirar Alfred Dampier per escriure i produir el melodrama *Briton and Boer* ('Britànic i Bòer') (1900), i l'excel·lent director i mànager Bland Holt creà *Riding to Win* ('Cavalcar cap a la victòria') (1901), el protagonista del qual és un bòer, un feliç veterà anomenat Sam Flutter.

Més endavant mostrem el cartell de «Grand Revival of the Great Military Drama, Youth», el 17 de març de 1900. Ideat per Bernard Espinasse, incloïa *Relief of Kimberley* ('L'alliberament de Kimberley'), sobre la guerra de Sud-àfrica, entre les seves escenes. Per recitar l'heroic *Gunga Din*, d'en Rudyard Kipling, es va pensar en un repartiment «sense precedents; entre els actors hi ha artistes de l'òpera còmica. És una *stravaganza*. L'espectacle el dirigeix en W. F. Hawtrey, i el produeix George Rignold, sota les ordres del gran J. C. Williamson. Són figures notòries del teatre d'aleshores. La presentació de *Youth* ('Joventut') va suscitar una gran expectació. Els fets de la guerra dels Bòers, que coincideix amb la instauració d'un govern propi, van emocionar tota la comunitat. Austràlia s'estava fent gran.»

Un crític va escriure: «Mai no s'havia rebut *Youth* amb tant d'entusiasme...» i després afegí:

Durant l'escena que ens presenta com parteixen les tropes, des de l'estació de Waterloo, a Londres, un nombre considerable del públic cridava alegrement com feien els intèrprets, i durant la lluita entre britons i bòers a la granja Du Toit, als afores de Kimberley, la immensa congregació que emplenava el teatre estava emocionada fins gairebé el frenesí...

Però la figura singular que en sortí, de la guerra dels Bòers, va ser en Harry Morant (1865-1902), també conegut com «The Breaker» ('El domador'). Hi ha un musical, una obra i un film molt coneguts titulats *Breaker Morant* ('El domador Morant') (1979) basats en la seva vida. En Harry era un domador de cavalls, cosa que explica el sobrenom; també era poeta i un gran genet que va viatjar des del sud d'Austràlia fins a Sud-àfrica, a Transvaal. Ell i el seu comando, coneguts com els Bushveldt Carbineers, eren famosos en la guerra per les proeses com a genets i per la feresa. Desafortunadament, va ser involucrat en un incident amb un missioner alemany anomenat Hesse, acusat de traïdor de la causa britànica, que va portar en Morant a ser jutjat per una cort anglesa i executat per haver matat aquell home. La unitat d'en Morant va ser escollida per combatre les tàctiques dels bòers com ell trobés adequat. En la seva defensa, diu: «Hem lluitat contra els bòers igual que ells han lluitat contra nosaltres; no vam donar quarter

i tampoc no el vam demanar: Eren ordres!» Però en Morant i els seus homes eren tan violents que van començar a desagradar la Gran Bretanya. Els líders anglesos els van demanar de traïr els seus propis valors i llavors, a canvi d'això, els van acusar de traïció. Com funcionen aquests jocs dobles és el tema de l'obra *Breaker Morant*, de Kenneth Ross.

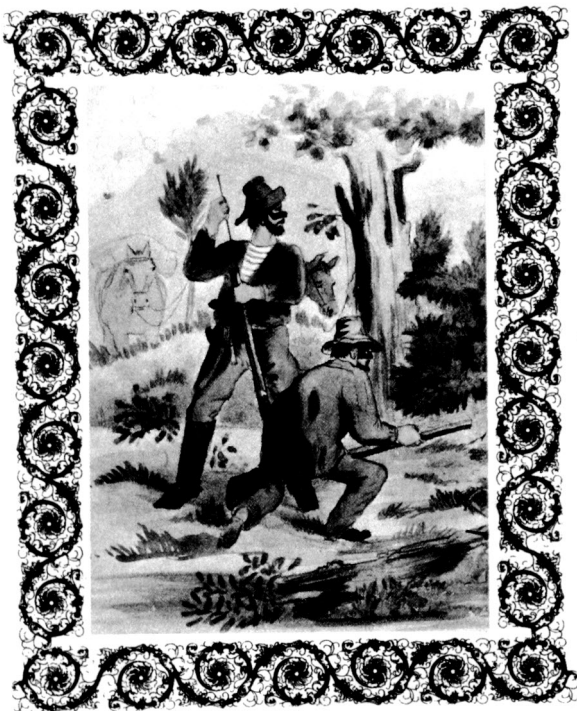
Fa un segle, molts australians sentien que els soldats australians eren tractats amb duresa per la jerarquia militar britànica. La història és doblement complexa, i desagrada encara més l'administració militar, perquè alguns polítics anglesos estaven intentant apaivagar la simpatia envers Alemanya. El missatge que es donava era que el soldat colonial s'havia fet servir com a cap de turc per aconseguir els propòsits militars anglesos i per millorar la reputació de Lord Kitchener,

The National Theatre

The Sunny South

George Darrell

Edited by Margaret Williams



Portada del llibre *The Sunny South*, de George Darrell, editat per The Currency Press (Sydney, 1975).

el general que, més tard, en la Primera Guerra Mundial, envià milers i milers de joves a una mort segura. Anglaterra també estava nerviosa; volia restablir l'aprovació mundial per allò que havia estat anomenat una guerra cruel, injustificada i despietada. L'estratègia dels anglesos, destrossar completament les granges dels bòers i enviar les dones i els nens a camps de concentració, mentre uns vint-i-cinc mil van morir per manca de nodriment i malalties, va ser un escàndol nacional, encara que llavors no se'n va saber gaire cosa.

Kenneth Ross va escriure una obra sobre aquests esdeveniments el 1978. El seu personatge, Hamilton, un coronel, està informant Kitchener de les notícies de la cort militar. En Kitchener només vol protegir-se ell mateix i tenir cura de la seva reputació perquè vol ser comandant de l'Índia, per la qual cosa es posa al costat dels caps més poderosos a Anglaterra:

KITCHENER: N'estic fart, d'això... Crec que Whitehall preferiria que aquest fet no taqués la imatge del seu futur comandant general a Anglaterra, no ho creus, Hamilton?

HAMILTON: Felicitats, Sr. Grans Notícies... No crec que res d'això us esquitxi... De fet, us dóna l'oportunitat de mostrar als bòers i als més crítics del continent com és la justícia britànica d'imparcial...

KITCHENER: Sí, Hamilton. (*Assenyalant el mapa.*) Te n'adones, oi? Era una decisió completament militar, el fet d'autoritzar la destrucció dels conreus i les granges fins als límits portuguesos i de Rhodèsia del Sud... Si escurça aquesta guerra una setmana, val la pena, oi?

HAMILTON: Sí, senyor, això penso, senyor...

KITCHENER: Te n'adones, oi? És pel tercer càrrec, perquè aquests colonials van disparar el missioner alemany, pel que demanem una condemna.

HAMILTON: Ho entenc, senyor.

KITCHENER: Tot allò que ajudi a portar la pau és per bé.

(De l'escena 18)

Morant, el seu amic Handcock i un tercer oficial, Witton, són declarats culpables i sentenciats a ser afusellats. A Witton li commuten la pena per cadena perpètua i, per pressions nacionals finalment és alliberat; però els altres dos ja són morts. La nit abans de l'afusellament, en Morant va escriure el seu «Last Rhyme and Testament» ('Darrer poema i testament'). Aquestes són les seves paraules, que Ross inclou a l'obra:

Sec trist en una cella
Un maleït home infeliç!
I gràcies a vosaltres em sento una mica
Una mica entristit.
No és el lloc ni el moment
De deixar anar la rimada dicció
Tot i així, escriuré un darrer poema
Mentre espero la crucifixió!
No importa quin «final» decideixin
«Vol verí o oli bullent, senyor?»
Farem tot el possible, en la crucifixió
Per acabar amb estil, senyor!
Però llegarem una propina de comiat,
Un profund consell per a aquests homes
Que continuaran venint en vaixells

A destruir els holandesos!
Si us trobeu amb els bòers
No els podeu saquejar
I si voleu abandonar aquesta riba
Per amor de déu, no els dispareu!
I guanyeu una DSO
Com tots els pecadors britànics
Hauríeu de conèixer com s'ha de fer
És: «Convida el bòer a sopar»
Posem un glop a la gola
Abans de marxar al cel
I brindem: «Pels bonics enagos
Que deixem enrere a Devon.»

Aquest text descriu l'actitud temerària d'en Morant, valent, ple d'independència i rebellia, lleial al company i despectiu amb l'autoritat, especialment amb l'armada britànica, d'actitud elitista i de mires curtes, exemplificada en els oficials. Els anomena «rufians» i «comerciants de l'assassinat» que «creuen... que tenen una professió honorable». Com en Ned Kelly, en Morant mor «amb ganes», sent les darreres paraules: «Dispareu, bastards, i no embruteu gaire!»

Hem de recordar que Kenneth Ross va escriure la seva obra sobre Harry Morant més de setanta-cinc anys després del fet real, i potser per això l'obra tendeix a reflectir actituds típiques del 1978 i no pas del 1900. El treball és molt d'esquerres, molt directe en el rebuig de l'aliança d' Austràlia amb la Gran Bretanya, especialment quan això és la raó per anar a la guerra; defensa els drets humans d'un soldat i menciona els interessos individuals dels que se suposaven «patriòtics» i «desinteressats», els generals i els polítics que cridaven a la lluita pel bé de la humanitat quan en realitat eren els interessos materials, el poder privat i les reputacions el que estava en joc. Aquesta és una postura actual i no s'hauria pogut expressar tan lliurement el 1900. Quan va escriure *Breaker Morant*, Austràlia ja havia viscut la guerra del Vietnam i s'hi havia aliat amb els EUA. L'obra de Ross estava motivada per condemnar la implicació amb l'aliança amb els EUA en una guerra que la majoria d'australians veien que era injusta i en la qual la nació no s'havia d'implicar. Representa un gir en allò que havia estat l'actitud australiana, en general, durant el període de la guerra dels Bòers i, sobretot, en la Primera i la Segona Guerra Mundial. El nacionalisme australià dels anys setanta i vuitanta, i de llavors ençà, ha estat molt relacionat amb les expressions d'independència (com es va demostrar en el moviment republicà, que trencà l'associació amb la corona britànica i fins i tot rebutjà la bandera britànica com a part de la bandera nacional). Com és evident, res d'això no ha succeït encara, malgrat que l'esperit que dóna suport a aquesta actitud és més fort que mai.

De tota manera, és veritat que Ross recull les tensions que sí que existien, no solament entre britànics i australians, sinó també entre *afrikaners* i alemanys, ja des de l'origen de la colonització d'Austràlia i de Sud-àfrica. També desenvolupa aquest tema lentament, començant per les banderes i les bandes que deien adéu als soldats que anaven a Sud-àfrica, plens de grans ideals, a joc amb el fervor d'una nova i federada Austràlia. Amb el temps, es traeix aquesta innocència; en Morant i els seus companys són prescindibles. Diu: «Ja som una República. Això hauria de significar alguna cosa a Witehall.»² La resposta, la hi dóna el seu advocat, de qui molta gent no

havia ni sentit a parlar mai a Austràlia. Igual que la idea de «camarades d'armes». Ell i els seus companys estan desil·lusionats; tot resulta ser «un xec sense fons». En un moment de l'obra, en Morant es pregunta com pot ser acusat d'incitació a l'assassinat. «La guerra es tracta d'això, oi?». En aquesta peça fascinant, el dramaturg dóna el seu punt de vista sobre els valors humans que es distorsionen, en gran manera, quan es tracta de la guerra.

La guerra és la base del teatre i les representacions més efectives en els cinquanta anys després del final de la Segona Guerra Mundial, el 1945. Això ha estat possible per algunes raons que ja he mencionat, perquè el poble australià és menys conservador envers els seus líders i ha començat a recuperar l'origen imperial, a desenvolupar un apropament i una nova mirada envers allò que és important per a aquells que viuen en aquest continent, i a establir lligams més forts amb països de la regió, particularment amb el sud-est asiàtic, el Japó, la Xina i els països del Pacífic. Els lligams amb els països occidentals i amb la història encara hi són, però ara són part d'una visió més àmplia.

Podem cobrir una perspectiva general si ens fixem en unes quantes pel·lícules, entre les quals es troben: *40.000 Horsemen* ('40.000 genets') (1940), *The Rats of Tobruk* ('Les rates de Tobruk') (1944), l'impressionant i emocionant documental *Mutiny on the Western Front* ('Motí al front') (1979), el mateix any de l'excel·lent *Breaker Morant*, les magnífiques *Gallipoli* (1981), *Blood Oath* ('Pacte de sang') (1990), i *Paradise Road* ('Carrer Paradís') (1994). Aquests films han fet ús de la Primera o de la Segona Guerra Mundial com a punt de partida, independentment del missatge que cadascuna aporta. Les dues últimes, dels anys noranta, treballen sobre la salvatge empresa de lluitar contra els japonesos. Hi ha un riu de produccions televisives que parlen d'aquest tema i de temes relacionats, moltes de les darreres dues dècades.

Russel Braddon ha escrit sobre la vida en un camp de presos japonès a *The Naked Island* ('L'illa erma') (1945); i també *Rusty Bugles* ('Cornetes rovellades') (1948), de Summer Locke-Elliott, sobre la vida avorrida d'un dipòsit d'artilleria a Austràlia del Nord durant la Segona Guerra Mundial. És una història humana de soldats que tenen molt de temps lliure, mentre, al voltant, el món sembla que cau en el caos. El 1960, Allan Seymour va escriure la que ha estat considerada una de les peces més celebrades sobre la implicació australiana en la guerra, *The One Day of the Year* ('El primer dia').³ John Romeril el va seguir amb *The Floating World* ('El món que sura') (1974), una altra obra excel·lent. Clem Gorman va donar una altra puntada amb *The Manual of Trench Warfare* ('El manual de guerra de trinxera') (1978), on, en un treball molt acurat, explora molt seriosament les relacions entre els homes que serveixen a les trinxeres, en aquest cas a Gallipoli, i tracta l'homosexualitat entre els personatges. La desertió és tractada per Bob Herbert a *No Names, No Pack Drill* ('Sense noms, no hi ha càstig') (1979), i en Rob George basa *Sandy Lee Live at Nui Dat* ('Sandy Lee en directe al Nui Dat') (1981) en les experiències de la guerra del Vietnam.

The One Day of the Year es trasllada als anys cinquanta i es desenvolupa al voltant de l'Anzac Day, la festa nacional del 25 d'abril. La peça es focalitza en una família de classe treballadora de l'àrea suburbana de Sydney, amb el pare, Alf, la dona, Dot, el fill, Hughie, la seva xicota, Jan, i un vell miner anomenat Wacka, que viu a prop. En Wacka ha lluitat en la Primera Guerra Mundial amb el pare de l'Alf, i després en la Segona Guerra Mundial amb l'Alf. L'obra examina les diferents actituds generacionals.

L'Anzac Day és una institució en aquest país. És el dia en què es rendeix tribut als milers d'australians que van morir en defensa del país. La data real és la del dia que les tropes van arribar a terra, durant la Primera Guerra Mundial, a Gal·lípoli, als Dardanels, amb la intenció de combatre les tropes turques atrinxerades i, finalment, prendre Constantinoble. A més de les tropes australianes i neozelandeses, d'on prové l'acrònim Anzac (Australian and New Zealand Army Corps.), també hi va haver tropes índies, franceses i britàniques implicades en l'atac a aquesta regió. De tota manera, van ser els australians i els neozelandesos els que van arribar a Gal·lípoli a trobar el seu destí en aquell matí del 25 d'abril de 1915. Es tractava d'un pla mal concebut i s'hi va produir una matança sense remei. Després de nou mesos enterrats en aquell paisatge tan hostil, a la platja, es va arribar a un punt mort i la força Anzac va abandonar el lloc. Els australians hi van perdre 8.319 soldats, i 19.441 en van resultar ferits; en proporció, les baixes neozelandeses van ser moltes més. Militarment no es va guanyar res; va ser una derrota.

La voluntat d'ajudar la causa britànica era gran, però aquell matí, la innocència que hi ha al darrere d'aquest entusiasme, tan característica d'una nova nació que es vol posar a prova, va sofrir un cop molt fort. El fet perdura en la memòria dels australians com una fita per a aquells que han lluitat pels interessos del seu país, imprudents o no.

L'obra de Seymour es va atrevir a qüestionar els valors i el significat de l'Anzac Day, i per això va crear molta controvèrsia. Els comentaris d'Alf Cook, al principi de l'obra, fixen el to del treball. Beu amb el seu amic Wacka. L'Alf té moltes coses a dir; sempre passa així. En Wacka escolta pacientment. L'Alf és un operari d'ascensors, l'única feina que va poder aconseguir quan va tornar de la Segona Guerra Mundial, sense estudis, gairebé sense haver anat a escola. La guerra ha interferit en els seus projectes. Parla d'un jove anglès la presència del qual l'ha entristit quan ha entrat a l'ascensor:

ALF: Sóc un maleit australià i sempre m'aixecaré per la maleïda Austràlia. Això li ho volia dir, maleit *pommy*,¹ no se'ls pot dir res, encara es pensen que són els amos de tota la condemnada terra. N'està ple, d'ells. Oi? Wacka, no ho creus?... N'està ple. *Poms* i encorbatats. Merda d'encorbatats. Miri's on miri's, nous Au-fotuts-lians. Bla, bla, bla. Aquest país ja no és el que era, oi? Oi que no?

Aquesta postura tan agressiva expressa un sentiment de prejudici molt gran. La premissa bàsica del personatge de l'Alf és que sempre expressa apassionadament, durant tota l'obra, el sentiment de camaraderia i d'unitat en l'acció que van demostrar els Anzac, i, per tant, també el seu respecte a l'Anzac Day de cada any. El fet d'identificar-se amb ells el fa sentir molt bé. El seu fill qüestiona aquesta idea, i això proporciona el tema a l'obra. El fill, en Hughie, estudiant universitari, despatxa la celebració dient que és una excusa per a «una tribu d'absoluts estúpids borratxos i sense solució» per trobar-se. Ataca la imatge del nacionalisme australià basant-se en fets del passat:

HUGHIE: Tota aquesta vella mentida del caràcter nacional és una cosa del passat. Els australians són això, els australians són allò altre, els australians són els millors soldats, els millors lluitadors, tot això és merda. (*El pare està a punt d'intervenir-hi. En Hughie acaba ràpidament.*) Els europeus d'aquí ens obliguen a pensar que tothom és més o menys igual, i això és el millor que li ha passat mai a aquest país, potser la propera generació no serà tan cap quadrada.

La xicoteta d'en Hughie és la típica dona superficial i irrespectuosa; ella és el més important, és una mica esnob i cínic. La seva presència ajuda a posar èmfasi en les distincions de classe en el grup. L'Alf és molt crític amb ella:

ALF: De debò penses que ella és la que et convé per sortir?

HUGHIE (*enfadat*): Què creus que em convé?

ALF: Bé, ho espatlla tot, oi?

HUGHIE: Mira, escolta...

ALF: Només ets un nen. Quan siguis una mica més gran veuràs que és com totes les de la seva mena. Treuen diners de fer treballar els homes, i només fan això.

HUGHIE: Au, va, deixa-ho estar.

(Del final de l'acte I)

En Hughie està trencant amb el seu passat. És a la universitat, estudia econòmiques, cosa de la qual l'Alf està molt orgullós, malgrat que té una certa reserva sobre com influeix en el fill: «Li dóna idees que estan per damunt de la seva classe». Encoratjat per la xicoteta, en Hughie publica un article al diari estudiantil que desbanca la idea de l'Anzac Day, la descriu com a «falsa» i una excusa barata per fer «una gran festa»:

JAN: Tinc una teoria sobre això. Com ja sabeu, s'ha escrit més merda sobre l'Anzac Day que sobre qualsevol altra qüestió a Austràlia. Crec que tota aquesta pilota se l'han muntat aquells que no hi van ser mai allà, i van dient tots aquests tòpics fins que acaben creient en ells mateixos i...

(De l'acte I)

La família està dividida i la tensió puja. De tota manera, és l'Alf i el seu veí Wacka els que generen els sentiments més profunds de l'obra. Més endavant, quan l'Alf està sobri i té l'ànim més reflexiu explica el problema al fill, a la xicoteta del noi i a la dona:

ALF: Recordeu aquella feina de la qual us parlava? (*Amb un mig somriure.*) El treball d'executiu?... Bé, doncs, no la vaig aconseguir. La vaig perdre. (*Molt baix.*) Massa vell. Sense estudis. Us ho hauria d'haver explicat abans... (*Seu, amb el coll estirat, sense compadir-se'n.*) No sóc res. Mai no he estat res. Ho sé. Quan tenia la vostra edat, havia de ser alguna cosa. (*Mirant en Hughie.*) Ho havia de ser. Bé..., ara faig anar un ascensor. Significava molt per a mi, la nova feina. Us penseu que no he sabut sempre què penseu de mi? Aquesta feina era... la meua última oportunitat de demostrar al meu fill... que podia ser alguna cosa.

HUGHIE: Pare...

ALF: No sóc només jo. Alguns dels meus vells amics... quan penso com parlaven durant la guerra... quan penso què volien de la vida. Alguns d'ells ho han aconseguit. Però, fins i tot les feines decentes (*dubtant*)... No són només les feines. És..., nois, ho he sabut tota la vida. Vaig passar la depressió econòmica, després la guerra. (*Molt baix.*) L'Anzac Day. Fan una festa per a nosaltres per un cop, els discursos, la marxa..., i tots els companys. Els teus companys i tot sembla estar bé. Tot l'any que l'espero. Els meus companys, unes copes, i... i el sentiment que no ets només... no ets només... (*Mou el cap repetidament.*) Sabeu... (*S'aixeca, sembla que marxa.*) És el dia... l'únic dia (*Gairebé no pot parlar.*) que em sento... (*Surt cap a la cuina.*)

(De l'acte III)

Com es pot veure, l'Alf no pot expressar el que vol dir, com mostra la darrera frase. No

l'acaba. El seu fill Hughie té el mateix problema al final de l'obra, quan es veu atrapat entre les seves aspiracions de fer carrera i mantenir el pare, a qui estima molt. La indecisió es complica encara més quan no està d'acord amb la noia. En Hughie no es pot explicar, quan el teló baixa al final de l'obra:

En Hughie s'aixeca, enfadat i desconcertat, i llavors carrega contra la porta principal. L'obre d'un cop, però quan és a punt de marxar corrent, alguna cosa el reté. Es queda parat, tremolant, lluitant, i llavors tanca la porta d'un cop. Amb el cap enrere, l'Alf escolta, escolta. Lentament, en Hughie torna al saló i s'asseu.
TELÓ

En aquests moments, com en altres d'anteriors, Seymour explora el mite de l'home masculí, que no sap reaccionar enfront de la vulnerabilitat emocional. Pot ser un mite, però com tots els mites, segurament té alguna cosa de veritat.

El tímid Wacka, que ja no està en condicions de marxar, mira els actes de l'Anzac Day de Sydney per televisió i explica a la Dot els records del matí que van arribar a Gal·lípoli. Ell hi era; l'Alf, no. En Wacka parla amb una gran modèstia, tot al contrari del xerrameca del seu amic Alf: «Quan hi ha l'Alf, el deixo parlar». En Wacka no idealitza el fet com ho fa l'Alf, sinó que parla del dolor, de la pèrdua de vides i de la pèrdua horrible de les coses que vol oblidar:

WACKA: No has vist muntanyes com aquelles en tota la teva vida. Segur que es pensaven que érem maleïdes cabres... Quan vam arribar a la platja encara era fosc. La marea ens va portar una mica lluny, tot era un desastre. Bé, igualment, vam haver de pujar aquelles muntanyes. No sabies on s'amagaven els turcs, ni quants te'n trobaries a dalt, però sabies que hi estaven asseguts, esperant-nos a tots per agafar-nos quan fóssim a dalt.

MAMA: Tenies por?

WACKA: Sí... era el declivi, saps? El declivi. Forats i baixades i roques grans i brutes. I res. Res. Mai no havia vist una terra com aquella, ni l'he tornada a veure fora.

I quan va sortir el sol, vam poder veure els companys... cossos... cadàvers... pertot arreu... sang i de tot. (Pausa.) De vegades, anaves corrent i senties un soroll, i cridaves. Anàvem amb la baioneta i quan s'apropaven... no et podies aturar per ajudar els companys, allò era el pitjor... havies de continuar punxant amb la baioneta...

Ens hi vam estar; allà, amb una calor horrible, unes mosques horribles a la carn de vedella, i amb disenteria, i de vegades les trinxeres dels turcs no estaven ni a deu iardes... Ens hi vam estar nou mesos. Quan ens vam retirar, quin rebombori ens feien. (Somriu vagament.) Quan hi vam arribar, no érem ningú. Quan en vam sortir érem famosos. (Somriu.) Anzacs. (Mou el cap.) Un escàndol. Fotos als diaris. Famosos. No valia res.

(De l'acte II, escena III)

Per aquests motius, no vol parlar mai de la seva experiència; els seus records són molt dolorosos. Malgrat tot, en Wacka està a favor d'aquesta festa perquè és una commemoració. De tota manera, contràriament a l'Alf, és més tolerant amb la crítica i amb els diferents punts de vista de les joves generacions, exemplificades per en Hughie i la Jan:

WACKA: Alf, el teu nen es fa gran. Ho has d'acceptar: Ha de pensar i dir el que li plagui. Si vam lluitar mai, tu i jo, a la guerra, va ser per donar-li aquest dret. I si no estem d'acord amb la seva opinió... bé, així és la vida. Nosaltres ja n'hem tingut una. Ell en té una altra per davant.

Her Majesty's Theatre,

Sole Lessee and Manager ... Mr. J. C. WYLLIAMSON
 Business Manager, G. L. GOEBMAN ... Treasurer, J. B. MOOTRAH

SATURDAY, MARCH 17th, 1900,
 At 7.45.

GRAND REVIVAL of the Great Military Drama, **YOUTH**. The Play has been Revised and brought up to date by Mr. STANISLAW KOPCZYNSKI, introducing Scenes from **THE SOUTH AFRICAN WAR**, including the

BELIEF OF KIMBERLEY.

Special Attention is called to the Great Combination of Artists engaged in the production of **YOUTH**

By consolidating his two Dramatic Companies, and with the addition of prominent Artists from the **ROYAL COINIC OPERA COMPANY**, Mr. WYLLIAMSON is enabled to present on this occasion an **Absolutely Unprecedented Cast**, including:-

Miss **EDITH CRANE**,
 Mr. **THOMAS KINGSTON**, Mr. **WALLACE BROWNLOW**
 Mr. **TYRONN POWER** and Mr. **GEORGE LAURI**.

And a great combination of popular Artists, as will be seen by reference to the complete cast.

Incidental to the Piece, Mr. **WALLACE BROWNLOW** will sing the "ABSENT-MINDED BROTHER'S REPLY," and Kipling's "GUNGA DIN." Music composed by **EMIL WAGNER**.

YOUTH

CAST OF CHARACTERS:-

Rev. Joseph Darlington	(Wear of Hoehley)	Mr. W. F. MAWREY
Frank Darlington		Mr. THOMAS KINGSTON
Colonel Dalton		Mr. ARTHUR LIBBANT
Major Randall Bechley	(Officers of the 100th Regiment)	Mr. TYRONN POWER
Captain Lord Loverton		Mr. HARRY HILL
Captain The Hon. Arthur Lavender	(with Soops)	Mr. CYRIL KNIGHTLEY
Sergeant McPherson		Mr. WALLACE BROWNLOW
Willie Sproutley		Miss ROSE HUBBROVE
Larry O'Flaherty		Mr. GEORGE LAURI
Tom Gardman	(Convicts)	Mr. CECEL WARD
Rutherford		Mr. OLLY DEERING
Kamir Ransner		Mr. OMO DYABOR
Deputy Governor of the Convict Prison	(a Prison Warder)	Mr. W. F. GRANT
Servant	(Mrs. Walsingham's Servant)	Mr. T. MIDDLETON
Forster		Mr. R. C. FITCHER
Detective		Mr. N. FERNESIDE
Bergeon		Mr. F. PEACHEY
Hamlin		Mr. W. ROBERTS
Mrs. Walsingham	(Frank Darlington's Cousin)	Miss EMILIE HUGHES
Miss Wenlock		Miss LINDA RAYMOND
Mrs. Darlington		Miss ALMA VAUGHAN
Mrs. O'Flaherty		Miss JULIA BERTON
Kitty Athol		Miss CLARICE MALYON
Amv Athol		Miss R. M. LEES
Berke		Miss FLORENCE GLEESON
Eve De Malroive	(for this occasion)	Miss EDITH CRANE
Soldiers, Convicts, Warders, Villagers, Boers, Sailors, etc., etc.		by a Host of Auxiliaries.
New Scenery by	PHIL W. GOATCHEE and JOHN GORDON.	

SYNOPSIS:-

Tableau 1	BEECHLEY CHURCH
Tableau 2	FRANK'S BOATING COTTAGE ON THE THAMES
Tableau 3	FRANK'S ROOMS IN LONDON
Tableau 4	Mrs. WALSHINGHAM'S HOUSE
Tableau 5	THE PRISON YARD
Tableau 6	DEPARTURE OF THE TROOPS FOR SOUTH AFRICA FROM WATERLOO STATION, LONDON
Tableau 7	Scene 1 ... A SQUARE IN KIMBERLEY
	Scene 2 ... DA TOIT'S FARM OUTSIDE KIMBERLEY

Produced by arrangement with ... Mr. GEORGE RIGNOLD
 The Entire Production under the Direction of ... Mr. W. F. MAWREY
 Musical Director ... Mr. GEO. MAJL
 Assistant Stage Director ... Mr. THOMAS PUSTER

MAR 17 1900

Cartell per a l'obra Youth, revisada i actualitzada per Bernard Espinasse (17 de març de 1900).

(Es gira cap a en Hughie, i li somriu lleument.)
Només... deixa els vellets una mica, de vegades, fill.
(De l'acte III)

La noció de «camaraderia» es mereix una mica més d'espai, i per això aquesta secció es completa fent referència a *The Floating World* i a *The Manual of Trench Warfare*. Camarades o amics són companys, iguals, que es fan costat durant les crisis. Comparteixen el bon humor, en els bons temps i en els dolents. El llenguatge especial entorn de la camaraderia inclou conceptes com «veritable» i «mentider», «lleial» i «deslleial», «romandre junts» i «traïr», ser un «esquirol», i denota generositat i devoció, elements tots aquests de la integritat d'una persona individualment, i també de la integritat en el grup.

A l'obra *The Floating World*, de John Romeril, potser la més interessant d'entre les que hem esmentat en referència amb la guerra, el protagonista és Les Harding, un antic presoner capturat pels japonesos durant la Segona Guerra Mundial a Changji, i després a la famosa Burma, als ferrocarrils de Hellfire Pass, «Cinc-centes vuitanta iardes d'infern». Les i la seva dona, Irene, són al Japó, de viatge en un creuer, el 1974. Com més a prop està el vaixell del Japó, en Les se sent cada cop més culpable. Finalment, boig per la culpa d'haver escollit el Japó com a destí del viatge, fora de si, mata a ganivetades un cambrer que creu que és japonès. Al final resulta que el cambrer és malai. Es tracta d'una acció malaurada, però té un gran punt d'ironia. Els australians, en general, tenen una por incipient de fa molt de temps per la gent asiàtica, i això es va incrementar després dels horrors de la Segona Guerra Mundial al Pacífic. També és un fet clar que molta gent d'aquí troba molt difícil distingir les diferents nacionalitats asiàtiques.

En aquesta obra, hi trobem algunes descripcions horribles del que representa ser un presoner de guerra. És segur que en Les ha estat marcat per aquesta experiència, si considerem tot el que ha hagut de veure i suportar personalment. És al mar, adormit a la llitera, en ruta cap al Japó, quan té un somni. El cap no li para de funcionar:

En Les es mou mentre dorm, llavors s'asseu de sobte, suant, i mira fixament. Sent com algú xiula. No veu ningú. En McLeod baixa de la llitera superior.

McLEOD: Com als vells temps, oi?

LES: Eh?

McLEOD: Amb els companys, un altre cop... una habitació amb quatre lliteres.

En McLeod és l'*alter ego* d'en Les, la implacable veu de la consciència. En McLeod és, realment, un passatger que es diu Sr. Williams per a tothom excepte per a en Les. Continua:

McLEOD: Què fa un company com tu viatjant al Japó?

LES: Eh?

McLEOD: Un robatori ràpid, no?

LES: Què vols dir?

McLEOD: Qui ho hauria pensat mai..., en Les Harding és un esquirol.

LES: Esquirol?

(...)

McLEOD: Em pregunto si realment s'ha acabat, acabat per sempre.

LES: Què?

McLEOD: La guerra. Si hi mors... com en Noel Gillespie o en Terry Ryan... em pregunto si mai s'acaba...
(Pausa.) Laurie Peasley, Big Laurie. Te'n recordes de Laurie?
LES: Per què sóc un esquirol, eh? Digues. Mai no he fallat a un company.
McLEOD: N'hi havia centenars, allà, amb una cama o amb un braç. Primer, les úlceres tropicals. Després, la gangrena. En Weary feia unes vint-i-cinc... trenta amputacions diàries.
(...)

Weary Dunlop va ser un cirurgià famós que va servir amb els soldats a Burma. En McLeod segueix indagant, parla d'un company que va perdre les dues cames, però que va viure per poder explicar-ho. Descriu com es tracta una úlcera tropical amb una cullera esterilitzada, «collint la carn morta». I llavors arriba a Hellfire Pass:

McLEOD: Tres-cents cinquanta homes van patir amputacions. Morts. Tres-cents cinquanta. Seixanta-vuit dels tres-cents cinquanta els van apallissar fins a la mort. A puntades de peu. A garrotades. Fets miques.

La veu elegant, insinuant, de la consciència continua martiritzant en Les. Comença a pensar en els guardes japonesos que el van tractar brutalment. Els presoners van posar nom a tots els guardes: hi havia el Cuc i el Gong, el Sang i el Baba, l'Encarregat i el Colpejador Silenciós. En McLeod suggereix a en Les que els pot buscar quan arribi al Japó:

McLEOD: Parlant de vells temps. En deuen quedar molts, encara... Els podries buscar... matar uns quants *sakis*.
LES: Jo... he d'estar amb la dona.
McLEOD: Em pregunto que en pensaria l'Ernie King, eh, i en Tommy Cahill, i tota la resta...
LES: És idea del meu gendre, aquest viatge... jo no el volia...
McLEOD: Pensa-hi. T'imagines què en pensarien? Tothom va amb Toyotas, eh, i d'altres venen el país a l'antiga Nipó, i els transistors... els «japos» s'han fet amb el mercat, oi?
(Escena 8)

La veu continua perquè en Les és molt vulnerable. La seva ment ha tornat als camarades morts, i està aterrit perquè els trairà.

A l'obra de Clem Gorman *A Manual of Trench Warfare*, els personatges principals són els soldats Barry Moon i Brendan Barra, que es troben a una trinxera a Gallípoli, durant un període relativament tranquil, abans d'un avançament que els pot portar a la mort. En Moon és de Deniliquin, a Nova Gales del Sud, i en Barra és del comtat de Cork, a Irlanda. En Barra és un rebel, un cínic i un xerraire; en Moon és molt sec, fort i compromès amb el que està fent, una mica menys mundà que en Barra. Tots dos són grans conversadors. Unes quantes balades s'estenen al llarg del text, algunes de les quals les canten els protagonistes i d'altres les introdueix un cor de veus masculines. Tots dos homes es fan amics, a causa de l'estat de crisi en què es troben. La relació evoluciona amb una força distintiva pròpia, com ho mostren les darreres accions de l'obra:

BARRA: És la darrera nit, Barry.
En Barra avança cap a en Moon, lentament, flexionant els muscles, i es mou coquetament. En Moon empeny en Barra. Llavors en Barra li dona l'esquena i s'asseu a la trinxera. En Moon observa, quiet. Es dirigeix cap a l'altre soldat i li posa el braç al voltant del coll.

Com poden les dones entendre la camaraderia entre els homes que han de patir junts un infern com aquest?

Assenyala la batalla del voltant.

És la nostra darrera nit aquí. La darrera nit, els homes ho celebren. Estàs compartint una tradició molt antiga. Els homes de l'exèrcit grec, que eren amants, lluitaven cos a cos, així podien morir l'un per l'altre si era necessari. No s'averonyien de l'amor entre homes.

MOON: Brendan...

BARRA: Antigament, a Irlanda, grups de joves marxaven dels pobles i viatjaven junts pel camp, homes que compartien la camaraderia dels homes. Eren homes lliures, guerrers, i la gent de tots els pobles d'Irlanda els donaven tot el que necessitaven de tot cor: menjar, roba, un sostre. Aquest és l'amor que et demano ara, Barry. Som una *fianna* de dos, aquest és el nom que es dona a aquest grup de joves guerrers, *fiannes*. Tu i jo, som la *fianna*, Barry. Deixa'm introduir-te, Barry, a la germandat dels nobles i els valents.

Abràça en Moon i s'enfonsen a terra.

No hi ha cap llenguatge tan amable

Ni un senyal tan directe

Que consoli els homes en el camí de la mort:

Així que sigueu valents, joves soldats

Trobeu el riure al vostre interior

I trobeu l'amor allà on es trobi, la vostra cendra serà el seu llit.

Aquest aspecte de la camaraderia hauria passat per alt al segle XIX, però cap el 1978 la crítica social havia canviat i les relacions entre homes feien sorgir unes altres opinions.

Tema setè: els homes i les dones

La vida, al principi del segle XX, va generar molts canvis en la nostra societat, tant com ho va fer en el món del teatre. Un d'aquests canvis va ser impulsat entusiastament per un dramaturg i crític de Melbourne, Louis Esson (1879-1943), que va establir un teatre australià alternatiu. Va escriure obres tant per als habitants de les urbs com per a la gent del camp; la seva intenció era allunyar-se del melodrama i del sensacionalisme, la factura més popular del teatre comercial. Va escriure moltes obres i moltes crítiques, i va fundar una companyia teatral anomenada The Pioneer Players (1922-1926), dedicada al seu ideal de «teatre popular», que no deixava espai per al sentimentalisme de la classe mitjana, sinó que era realista, viu, i sobretot, teatre australià. Els seus esforços van ser la inspiració per a una generació sencera de nous escriptors i productors.

La vida de Louis Esson va transcórrer juntament amb els grans canvis socials en la cultura occidental i, en teatre, això era especialment evident en les obres d'Ibsen, Strindberg, Txèkhov, Büchner, Hauptmann, Wilde, Shaw, i en les produccions de Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold i d'altres. Però la seva intenció no era imposar models estrangers en l'emergent cultura australiana; la seva ambició era forjar un teatre definitori d' Austràlia, sense sacrificar l'estil artístic. Ens va oferir noves imatges de la vida a la ciutat i a la rodalia, de valors humans i de la terra, després de la mitologia del segle XIX. Va defensar l'estudi de les connexions entre diferents parts de la societat, incloent-hi les relacions entre els sexes. La seva forma d'escriptura desafiava les pràcti-

ques establertes i els gustos de moda. «Austràlia ha de construir una vida pròpia», li deia al seu amic Vance Palmer. «Els nostres escrits tracten massa dels assumptes europeus, sobretot dels anglesos», deia. Els seus treballs i els dels seus col·legues demanaven nous estils interpretatius i van portar una atenció renovada a la feina del dramaturg australià.

Cap el 1904, Esson va anar a veure els assaigs de l'Abbey Theatre de Dublín, a Irlanda. Admirava la vitalitat de la seva feina. Hi va conèixer els dramaturgs J. M. Synge i W. B. Yeats, que el van inspirar per obrir el seu teatre, si el que volia era un teatre nacional. «T'has de quedar en les teves fronteres», li va dir en Yeats. Amb unes altres paraules, «treballa amb allò que coneixes millor; explora la relació entre l'entorn i la gent que hi viu». Però com un realista com ell havia de projectar un antagonista que no era humà, és a dir, el paisatge i el clima? Com podia rebel·lar l'essència dels raval, dels antres d'opi a les parts de baixa casta de la ciutat burgesa de Melbourne, alhora que tractava la vida de les prostitutes i els criminals que hi vivien? Estava molt interessat en la política socialista. Però com es podien plasmar en una obra les abstraccions polítiques i les inclinacions de l'esperit humà? Eren preguntes que volia contestar. De fet, es va fer moltes preguntes que continuen essent importants per a la dramaturgia, fins i tot avui.

Una obra d'un acte, *The Woman Tamer* ('El domador de dones') (1910), va ser el seu primer treball que es va estrenar. És una comèdia drama amb el rerefons d'un raval que usa un llenguatge groller i que tracta sobre un delinqüent de poc èxit, un autèntic desencantat anomenat Chopsey, i la seva xicot, la Katie. Chopsey ha de sortir de la vida de la Katie quan l'antic xicot d'ella surt de la presó. La que probablement és la millor obra d'Esson és el seu primer treball llarg, *The Time is not Yet Ripe* ('Encara no ha arribat l'hora') (1912), una comèdia a la manera d'Oscar Wilde i Bernard Shaw. Va situar els personatges i l'acció en els dies abans de l'elecció federal i enfrontà les idees dels conservadors a les dels socialistes. Un dels seus personatges, Barrett, com calia esperar, defensa la inversió governamental en les arts, en els debats als cafès i en un teatre nacional. Contràriament, els conservadors veuen els contrincants socialistes com un perill per a l'«estabilitat de la llar». No m'estranya que aquest debat sempre estigui per resoldre.

De manera semblant a Synge i Yeats, va escriure un gran nombre de petits treballs de molta intensitat, amb títols com *The Dead Timber* ('La fusta morta'), *The Sacred Place* ('El lloc sagrat'), *Mother and Son* ('Mare i fill'), *The Black Horse* ('El cavall negre'), *Travellers* ('Viatjants'), que provaven d'interpretar la poesia del paisatge i les lluites de la gent que l'habita. Entre aquests petits treballs trobem *The Drovers* ('Els guies de ramats') (1920), escrit a Londres durant un viatge a l'estranger; és probablement la seva millor obra. El text té un eufemisme molt delicat. Esson escriu sobre una dura situació, a la desolada Barkley Tableland, on Briglow Bill, un membre dels guies de ramats, s'està morint, i els membres del grup es veuen obligats a deixar-lo enrere. El campament és molt simple, només un tros de terra enmig del paisatge gegant. A trenc d'alba:

Se sent un tret, i el soroll dels cascos del ramat, i cops de fuet —hi ha una estampida del ramat—. Dos guies, en Bob i en Mick, entren amb en Bill als braços. En Bob i en Mick són homes joves. En Bob és alt i fort, porta els cabells ple de pols, té la pell vermella pel sol i plena de pigues. És un home de bon car i sent un amor boig pels cavalls. En Mick és un home petit, moreno, de caràcter suau i bastant callat... «Briglow» Bill és un home fornit, d'una mirada segura i d'ulls grisos com l'acer. Té uns quaranta-cinc anys i ha viscut tota la vida a la muntanya.

COOK: Què passa?

BOB: Una estampida.

MICK: Han enganxat en Bill.

BOB (*mentre el posen a terra*): Què ha passat, Bill?

BILL: Tranquil, nano, tranquil.

En Bill està greument ferit arran de l'estampida; si s'esperen, això significa perdre el ramat, que s'està morint de set. En Bob ho diu:

BOB: Ja és mala sort. Aquí estem, acampats en un toll fangós, on no hi ha aigua ni per emplenar el teu barret, i cinc-cents caps de ramat bojos per beure.

L'estil és auster i les indicacions són molt precises. Els personatges de Bill, el ramader moribund, i el seu cap (en Boss), representen actituds molt típiques de les muntanyes; això és especialment evident en tot allò que no diuen els dos homes, en el subtext. Al paràgraf següent, del final de l'obra, parlen entre ells. Estan a punt de moure el campament i de deixar en Bill enrere, moribund:

CAP: Potser acabaré com tu, Briglow, enmig del bosc. Així ho espero, igualment.

BRIGLOW: No deixo cap família enrere. Potser les muntanyes em trobaran a faltar una mica..., els camins que he trepitjat, alguna estrella i la vella *mulga*.⁵

CAP: I jo també et trobaré a faltar. Mai no he viatjat amb un home tan bo com tu.

BRIGLOW: Espero que pugueu tirar endavant el ramat cap a un lloc segur. Sento no poder-vos ajudar, però no és culpa meva.

CAP: Prou que ho sé. Sempre has fet el que tocava, Briglow, i molt més encara. Mai no trobaré un company com tu. Els altres són bons nanos, però encara són joves.

BRIGLOW: Ho superaran aviat, i m'oblidaran.

CAP: Jo no ho oblidaré mai, Briglow. És part de la meua vida.

BRIGLOW: Bé, ha estat una bona vida. N'estic satisfet.

CAP: Això és el que has de pensar, Briglow.

BRIGLOW: És el destí.

CAP: Exactament. És el destí.

BRIGLOW: No podem defugir el destí.

CAP: Hem passat bones estones, plegats.

BRIGLOW: Sí... han estat bons temps.

Si el sentiment és profund, les paraules flueixen amb facilitat. A la feina de guia de ramats se li associa un sentit molt gran d'isolament, fins i tot de perill, que es compensa quan les persones implicades es preocupen les unes de les altres. Al final de l'obra, deixen en Briglow Bill en companyia d'un noi negre, Pidgeon, que té la següent increïble idea, quan en Briglow mor: «Adéu, adéu... el proper cop seràs un germà negre, en un país nou amb molt peix i molt menjar». L'escena té sentit, per molts motius, però el diàleg escrit per a l'aborigen és desafortunat i innecessari, i espatlla el que s'hagués pogut aconseguir sense fer ús del recurs del discurs. De tota manera, el fet de reconèixer-ne la relació va ser un pas endavant en la pràctica interpretativa d'aquell temps.

El 1926, Esson va muntar *The Bride of Gospel Place* ('La núvia de Gospel Place'); essencialment amable, en el fons era molt fosca, atès que està situada en un submón urbà, amb personatges que viuen un conflicte que amaga molts sentiments, com el de la culpa, i que inclou un final tràgic per a la núvia. L'escriptor també té una obra sobre un miner vell, *The Battler* ('El combatent')

(1923); una altra obra anomenada *Shipwreck* (1928) ('Naufragi'), probablement influïda per Eugene O'Neill, i encara una altra, *The Southern Cross* (1932) ('La Creu del Sud'), basada en els esdeveniments de l'Eureka Stockade.

El 1939, en Louis Esson era molt optimista sobre el futur de la nostra cultura; segons el seu punt de vista, s'havien acabat els dies en què la cultura o bé s'importava o, d'alguna manera, es derivava de fora. L'any que va morir, el 1943, es van establir les bases per al Ministeri de les Arts d' Austràlia (The Arts Council of Australia), avui anomenat Australia Council; es creava un cos finançat pel govern que assegurava que es subvencionarien projectes amb contingut local. Havia estat un pioner.

Dues escriptores, entre d'altres, van acceptar el desafiament d'investigar sobre la identitat australiana. Una va ser Katherine Susannah Prichard (1883-1969), amb el seu drama en tres actes anomenat *Brumby Innes* ('Granges de Brumbies') (1927).⁶ L'obra tracta les relacions sexuals violentes i el tractament dels aborígens a la part nord-oest d'Austràlia, i fa compadir les dones que es troben atrapades en una situació violenta.

L'altra escriptora va ser la Betty Roland (1903-1996), amb l'obra *The Touch of Silk* ('El tacte de la seda') (1928), que tracta la lluita d'un ramader victorià, Jim Davidson, que intenta conservar la granja, la dona i el seny. En Jim és un exsoldat que ha tornat de la Primera Guerra Mundial, i, per moltes raons, és el típic jove de la terra, però és diferent perquè té una dona francesa. Encara que han estat casats durant deu anys, el poble encara desconfia de la seva dona, que es diu Jeanne. Per la seva banda, ella creu que la vida al camp és un llast per a la seva personalitat enèrgica. A més, té la pressió d'una sogra molt possessiva. Com a conseqüència d'una gran sequera i de la negligència d'en Jim, i tot plegat empitjorat per un trauma causat per la guerra que ell arrossega, contrauen molts deutes i corren el perill de perdre la granja. En aquest moment ella sent la temptació de comprar un conjunt de llenceria de seda a un viatjant anomenat Osborne, un antic amic del marit. No es pot resistir i es gasta sis lliures, molt preuades en aquell moment, ja que podria haver-les gastat per comprar menjar o per ajudar a pagar els deutes. La situació se'ls escapa de les mans i maten accidentalment l'Osborne; la Jeanne menteix per evitar al marit una sentència de reclusió en un sanatori mental.

Aquesta obra presenta dues visions de l'«amor»; oposa magistralment les actituds dels dos caràcters femenins en la història. La Jeanne és la jove esposa generosa, oberta, compromesa i vulnerable. La mare, la Sra. Davidson, de mitjana edat, és possessiva i gelosa. Un estudi a fons de les dues dones revela una nova influència en la vida australiana, especialment en la vida rural; la influència de la cultura europea i dels mateixos gustos, de la vida parisenc. Aquest horitzó es va obrir als soldats que van anar a ultramar a lluitar durant la Primera Guerra Mundial. Milers d'australians van lluitar a Somme i a Marne, i molt sovint es van acomiadar a París. La sofisticació i la cultura, que aquí es personifica en la Jeanne, va tornar amb ells a París. Així, els temes de l'obra es desenvolupen en relació amb les diferències entre generacions, i amb aquelles diferències vinculades al lloc de naixement i la capacitat d'adaptació a una visió del món més àmplia. Tot seguit tenim un exemple dels diferents personatges a la feina. El lloc és la cuina de Jeanne a la granja:

És ple estiu. La calor sufocant traspasa amb força el sostre d'acer, sobre la cuina d'arpillera, a la barraca de dues habitacions que serveix a en Jim i la Jeanne de casa. La Jeanne ha penjat unes cortines de dibuixos

alegres a les finestres, cosa que resta lletjor a la cuina... La Sra. Davidson també hi és, llegint el diari, i la Jeanne escombra la pols de terra...

JEANNE: Vol una tassa de te, senyora?

SRA. D.: No estaria malament, abans de marxar:

(...)

JEANNE: Segur que la pluja arribarà... ho ha de fer... Si aquest vent s'apaivagués...

SRA. D. (*amb una veu avorrida*): El vent no baixarà fins que s'hagi endut tota la nostra herba cap al porter d'uns altres. N'estic segura.

JEANNE: És el diable. Oh, Déu!... Com mataria aquest vent!

SRA. D.: Bé,... no val la pena renegar. El reneç no ha aconseguit mai res de bo.

JEANNE (*intentant calmar la situació*): Li'n poso... de te?

SRA. D.: Deixa'l allà, que es refredi.

Silenci mentre la Jeanne serveix el te.

No s'entreu cap mena d'educació en aquesta conversa, sobretot per part de la Sra. Davidson. No és capaç de dir «gràcies» ni a l'oferta d'una tassa de te. La dona rebutja la seva jove, que intenta per tots els mitjans de ser agradable. La Jeanne, per la seva banda, demostra ser conscient dels elements naturals, del vent i de la falta de vent, que són el preludi de la sequera. També està preocupada pel marit, que ha anat al poble a renegociar la forma de pagar els deutes i a vendre la seva euga preferida, la Colette. La Sra. Davidson treu l'assumpte:

SRA. D.: Vas tenir cap problema per tragar la Colette?

JEANNE: No... va ser molt fàcil. Ella no sabia que no tornaria mai més.⁷

SRA. D.: És clar que no ho sabia. Què esperaves? Sempre has tractat l'euga com si fos un ésser humà.

JEANNE: Bé, i què importa si ho he fet? Jo me l'estimava i ella pensava que jo era... meravellosa.

SRA. D.: Hem de pensar que en Jim en traurà una quantitat decent; sigui com sigui... L'hauries d'haver venut fa mesos, quan vas tenir una bona oferta, en comptes de tenir-la aquí, com si fos una senyora, i costant-li, a en Jim, una petita fortuna en menjar:

JEANNE: Sí, ja ho sé... ja ho sé... Ja he sentit això abans.

La Sra. Davidson no mostra cap comprensió per la Jeanne, que ha perdut l'euga, i sempre està disposada a fer petits sermons. S'ha de notar també que el nom de la Jeanne no es fa servir; sempre és «tu», mentre que en Jim i la Colette són cridats pel nom, i la Jeanne tracta la seva sogra de «senyora». La jove francesa és, de fet, una forastera. Més tard, en la mateixa escena, en Jim arriba del poble. Veu com s'aproxima des de la finestra:

JEANNE: No la té.

SRA. D.: No la té? De què dimonis parles?

JEANNE: La Colette ja no hi és.

SRA. D. (*amb les mans a la cintura*): Mare meva! Només pots pensar en això en uns moments com aquests? Una euga..., quan et deixaran sense res si tot segueix igual.

JEANNE: Oh..., per què deu ser que tot el que dic està malament? Em preocupo per en Jim, però m'he estimat la Colette... No puc estar una mica trista?

SRA. D.: No és moment de pensar això ara. Hi ha coses més importants.

En Jim s'ha venut l'euga, però no ha tingut sort renegociant els deutes. Tenen «set dies per

pagar o, si no, fora». La mare es posa frenètica i s'intercanvien algunes frases cridant: «Ens ho treuen tot per cinquanta lliures». «Oh, mama... No ploris!», diu en Jim, mostrant més paciència de la que té. La Sra. Davidson abandona l'habitació i la Jeanne es queda sola amb el marit. L'ambient es tranquil·litza immediatament. La Jeanne s'assabenta que ha estat el metge del poble qui ha comprat el cavall, però per un preu molt baix:

JEANNE: Sis lliures! Només sis lliures?

JIM: Bé, no està gens malament, jo crec, si considerem...

JEANNE: Crec que és terrible...

JIM: No són els diners que ens han donat, és el preu que ens costa mantenir-la, i no la podíem deixar morir de gana.

JEANNE: No, és veritat. La meua pobra mascota, ara no haurà de donar voltes i voltes a la seva caixa per trobar un tros de palla...

JIM (*que posa el braç per damunt d'ella, per consolar-la*): Va, alegra't, bonica... Un dia d'aquests la tornarem a comprar.

JEANNE: Sí, Jim?

JIM: Ho juro per la teva vida, que ho farem. Ella serà molt feliç allà on és, i ja saps que el bon doctor tindrà cura d'ella com ho has fet tu.

JEANNE: Sí, crec que sí, però m'enyorarà, Jim.

JIM: Oh... segurament, uns quants dies. Bé, aquí estan els teus diners, igualment. Els guardes i la tornarem a portar quan les coses millorin.

(De l'acte II, escena I)

El marit dóna a la Jeanne sis lliures, que ella fa servir més tard per comprar la llenceria, cosa que dispara el trist final de la història. Seria interessant remarcar com la idea de l'euga, els problemes amb el seu menjar i la venda, són conseqüència de la sequera i la manca de provisions que pateix la granja. Totes aquestes qüestions estan associades. Les referències a l'euga també emfasitzen les diferents actituds dels personatges implicats, no només la Jeanne, sinó també la Sra. Davidson, en Jim i fins i tot el metge que compra la Colette, per la qual cosa també s'afegeix a la caracterització unes pinzellades sobre la comunitat on viuen. L'euga que mai no veiem, de fet, és el trampolí per a un teatre excellent i detallat, un encert en la tècnica de Betty Roland com a dramaturga.

La Jeanne i la Sra. Davidson representen dos pols oposats a Austràlia en moments de canvis socials. La dualitat d'aquestes dones se'ns mostra dramàticament de moltes maneres. En primer lloc tenim els noms: el sofisticat «Jeanne» que contrasta marcadament amb el nom, dit d'alguna manera, gris de la «Sra. Davidson». L'una és de París, amb tot allò que se li associa, el romanç, l'alegria, la verdor; mentre que l'altra viu a tocar dels boscos d'eucaliptus, un lloc sec i marró («Una dona baixa, seca... envellida i cansada»). La Jeanne espera sempre el millor de les persones, mentre que la Sra. Davidson, freqüentment, només veu en els altres la part més dolenta. L'una és optimista, potser inconstant i irresponsable; mentre que l'altra és pessimista, pedant, orgullosa d'ella mateixa i de la responsabilitat que posa en tot allò que fa. La jove parisenca és flexible, tendra i fràgil, mentre que la dóna més gran no veu gaire més enllà d'ella mateixa i és molt dura. Totes dues, igualment, s'estimen en Jim, i estan decidides a fer-li costat; posen molt d'ímpetu en tot el que fan per aconseguir-ho. S'ha dit que mentre la seda és la que captura millor l'esperit de la Jeanne, és la palla la que reflecteix més apropiadament el de la Sra. Davidson.

Les dues dones, i especialment la Jeanne, s'afirmen com a veus independents, una independència que està en conflicte amb les accions dels homes. En el fons, la independència de moviment és el que condueix el drama i el que precipita el final tràgic. El problema de les dones de tenir una veu independent en un món organitzat a grans trets pels homes és un tema central en la literatura contemporània.



Imatge utilitzada en els programes de The Pioneer Players, grup de teatre de Melbourne organitzat per Louis Esson i els seus associats Vance Palmer i Stewart Macky als anys vint amb el compromís de representar obres sobre l'estil de vida d' Austràlia.

Aquesta obra ha estat retransmesa molts cops per l'Australian Broadcasting Commission en una versió radiofònica adaptada, i també s'ha posat en escena moltes vegades. És una obra que funciona si la interpreten bons actors.

El personatge principal de l'obra *Brumby Innes*, ja mencionada, és Brumby, «un home poderós, bell i atractiu, en un sentit càustic i salvatge», el propietari d'una gran granja a la regió de Pilbara. Tracta les dones com si fossin brossa. Festeja la May, una «bonica i superficial noieta de ciutat», perquè necessita «jovent..., i una bona llar: Vull jovent i el vull de pura raça. És un maleït insult per a un home no veure nens al seu voltant.» Vol que la seva descendència sigui blanca, no pas aborigen. La seva imatge no és la d'un home de bon cor, i quant a l'amor, el despatxa dient que no es res:

Saps què és l'amor? És el fum que vosaltres, maleïdes dones, tireu als homes perquè no es comportin com a mascles senzills, normals i decents.
(De l'acte III)

Només creu en el sexe: «La luxúria és natural!» La May no hi està d'acord: «Detesto la teva presència, aquest maleït país i tot el que hi ha en ell!» Però ella no pot escapar-se'n, està atrapada en un matrimoni infeliç. Tot i ser la dona del propietari de la granja, i que per tant té un certs avantatges, és també una de les «poltres» d'en Brumby, com la dona negra, la Wylba, amb qui en Brumby balla quan cau el teló.

Aquest punt horrible, és a dir, que l'obra estigui centrada en les dones com a possessió dels homes, ens condueix al missatge, aquest cop desesperat i a la inversa, dels drets de les dones. Gairebé cinquanta anys més tard, es munta una obra excel·lent, que celebra clarament una dona, una dona forta i independent dels homes. És *The Chapel Perilous* ('La capella del perill') (1971), escrita per una poetessa, rebel, dramaturga, professora de literatura i romàntica fascinant, la Dorothy Hewett (1923-2002). En aquesta obra, el personatge principal és la Sally Banner, i realment ella porta el rètol⁹ d'haver triat un estil de vida propi. La dramaturga dibuixa el pelegrinatge de la vida de la Sally bellugant la seva vida enèrgicament en el temps i en l'espai. Comença aquest viatge «per trobar, en aquest món brut, maquinador i detestable, una mena d'idea miraculosa...» L'obra presenta molts canvis ràpids d'humor i d'escena, com en el teatre brechtian, reforçat per himnes, cançons populars i poesia. L'estil varia de la comèdia i la paròdia al realisme més dur; el treball és agressiu, com a *Brumby Innes*, però és el personatge femení, en aquest cas, qui no es nega res a ella mateixa, especialment quan es tracta de sexe. L'ambició de la protagonista és «caminar nua pel món», viure la vida «fins allà on la porti la imaginació», i com a artista viure tot el que la seva ànima té per oferir: «El que vull és satisfer la meua sang directament, sense la intervenció frívola de la ment, o de la moral, o del perquè no!»

En les seves obres, la Dorothy Hewett ha treballat per trencar el realisme teatral, saturant els seus treballs d'escenes domèstiques de la vida dels personatges. Són personatges que tenen els peus a la terra. Simultàniament, evoca les seves pors, esperances i ideals per mitjà de qualsevol mecanisme teatral que tingui a l'abast. En l'expressió, hi trobem la riquesa verbal i la fantasia, molt distintives, que la posen al capdavant dels millors dramaturgs australians. La sensibilitat la demostren els versos de la Sally, quan el personatge reflexiona sobre la seva mestra:

Ens recorda, o passem només
Com a somnis de figures fosques,
Alguns amb cabells diferents, i veus profundes,
O només com a innombrables barrets, penjant de perxes,
Innombrables columnes de cames que es mouen.
(Del pròleg)

De tota manera, el llenguatge pot variar molt, com quan el pare de la Sally li diu això sobre el seu comportament salvatge. Té la brutalitat d'un Brumby Innes:

Que l'he d'entendre... He vist putes calentes com ella durant la guerra, però és dur quan és la teva filla. Boig. No és capaç de tenir els pantalons posats. Ho tenen allà per nosaltres, des que li vaig fotre un cop al crani a la petita bastarda amb un terròs.

A *The Chapel Perilous* veiem la Sally, per primer cop, quan encara va a escola. Els seus mestres consideren que té talent, però que és perillosa, o, com a mínim, precoç i dolenta. A la universitat és promíscua, frueix de l'amor de la manera més sòrdida i flirteja amb l'esquerra revolucionària. Manté una relació lèsbica i arriba a un matrimoni desastrós. Té moltes altres relacions amb homes, un avortament, un intent de suïcidi, se li mor un fill, s'afilia al partit comunista i n'és expulsada al cap d'un temps. És una dona activa i independent que no s'havia representat tan clarament fins llavors al teatre australià.

Sally Banner és un instrument de Hewett per explorar les possibilitats d'un personatge rodó, intel·ligent i apassionadament complex que viu en una comunitat molt estructurada. La dramaturga deixa que la Sally trenqui les normes en la cerca de la seva identitat. No hi ha res de passiu en aquesta aproximació. Que pot fer mal a la gent, i a ella mateixa, es deixa de banda, no és important. La Sally desafia les nocions tradicionals del seu rol com a artista, amb una veu pròpia i amb un cos que ella mateixa controla. Al final, però, la Sally és sotmesa quan pensa en el passat: «Volia viure dotze vides senceres; patir de tot.» Alhora, ha gastat molta energia. I n'accepta les conseqüències, «irrevocablement.» Admet que només s'estima a ella mateixa i veu que al final no té ningú al costat. Està sola. «M'he malgastat», diu:

L'amor m'ha passat pel costat avui al carrer,
M'ha mirat per damunt el cap, i s'ha girat;
Quan he rebuscat a les escombraries només he trobat
Un home de llavis i ulls cecs,
I tot el que érem, i tot el que sabíem,
S'ho ha endut el vent tort i sec.
(De l'acte II)

D'entre les altres obres de Hewett, cal destacar *This Old Man Comes Rolling Home* ('Aquest vell torna a casa rodolant') (1965), *Bon Bons and Roses for Dolly* ('Bombons i roses per la Dolly') (1972) i *The Man from Mukinupin* ('L'home de Mukinupin') (1979). També ha fet treballs per a nens.

Ens hem de referir tot seguit a altres tres obres que continuen aquesta línia d'interès: el rol de les dones a la societat australiana. S'han fet molts treballs sobre aquesta qüestió, sobretot

perquè encara continua despertant molta acceptació en tot el món, i també a Austràlia. Dues obres remarcables són *Madame Mao* (1986), de Therese Radic, i *The Rivers of China* ('Els rius de la Xina') (1897), d'Alma de Groen.

Therese Radic (1935) explora la demostració de poder d'una dona soltera que està atrapada en la xarxa de la societat patriarcal. Les dones, el poder i el teatre són examinats en el context de la Revolució Cultural xinesa durant els aldarulls dels anys 1966-1969. Aquesta revolució la va liderar Mao Zedong, que lluitava contra la burocràcia del partit quan va intentar tornar a prendre el poder que havia perdut després que va fracassar el «gran salt endavant». Jiang Qing, Madame Mao, era de fet la quarta esposa de Mao, una actriu d'un talent limitat i amb un passat molt incert. Corria el rumor que ell l'havia deixat embarassada. De fet, la van amagar fins el 1966, quan la van situar al capdavant del desenvolupament cultural de la política comunista. Els estils tradicionals i occidentals van ser prohibits en favor del seu sentit personal d'educar els xinesos en la dansa, l'òpera i la literatura. Quan va morir Mao, el 1976, la van empresonar, li van fer cosir nines i finalment li van commutar la pena de mort per la de cadena perpètua. Se la considerava una boja, un monstre.

Radic, com *Madame Mao*, té un altre punt de vista. Intenta que les dones siguin assertives davant els homes, i emfasitza que tant el teatre com les dones han de ser dues formes revolucionàries en una societat rica. L'obra fa ús d'escenes estilitzades, episòdiques i de cançons a la manera brechtiana per tal d'arribar al públic, i intenta d'aconseguir una consciència social sobre les qüestions que tracten. L'escriptor té una missió que expressa en la introducció de l'obra:

El teatre, per a mi, és on es recolza el pensament creatiu. Aquí, i només aquí, tenim el dret de discutir públicament, de fer miques, redefinir, reformar la integritat de la vida intel·lectual de la nostra societat. El cinema i la televisió —cap de les altres arts interpretatives poden igualar el rigor discursiu de dues hores de moviment sobre l'escenari, ja que és només en el teatre que el públic i el director es posen d'acord en la més elevada dels precés humans— esmolen la ment en aquest foc.

Alma de Groen (1941), a *The Rivers of China*, parla de la pressió sobre una dona artista, en aquest cas una escriptora de contes de Nova Zelanda, Katherine Mansfield (1888-1923). L'obra tracta el problema d'una dona artista que vol trobar la seva pròpia «veu», la seva pròpia forma d'expressió i de contingut, en un món literari que s'organitza entorn dels assoliments dels homes. Dues doctores discuteixen la història:

AUDRA: Ens van treure les paraules. Se'ns va silenciar. Durant segles. No coneixem la nostra història. No la sabrem mai.

RAHEL: Això significa que els hi hem de fer el mateix, a ells? En què ens converteix això?

AUDRA: Ens dóna seguretat.

RAHEL: Ens fa mentideres. (Pausa.) De què tens por, Audra?

AUDRA: Dels malsons.

RAHEL: Tothom en té.

(De l'acte I, escena IX)

El marit de Katherine Mansfield és un crític, i els seus contactes literaris inclouen influències molt importants, com la del famós novel·lista D. H. Lawrence.

El text usa dos llocs al mateix temps. El primer lloc és on Mansfield s'està morint, als anys vint. És pacient del Gurdjieff Institute, a Fontainebleau, França. El místic rus George Gurdjieff la tracta, i insisteix que és només gràcies als homes que es poden curar les dones: «La dona no es pot desenvolupar individualment si no té un home al costat». El segon lloc és una sala en un hospital de Sydney, a Nova Gales del Sud. Hi és present. Tot el treball fa ús d'una tècnica narrativa doble, i les escenes van enrere i endavant des del 1922 fins al present, i troba així una llibertat expressiva de forma deliberadament no naturalista. L'aspecte més modern de l'obra té a veure amb un jove a qui se li ha practicat una reconstrucció després d'un accident. En aquesta part de l'obra, les dones són els metges i els homes són els indefensos, així que els rols i els sentiments de les parts respectives han estat tractats a la inversa. El pacient sospita que és la reencarnació de Mansfield en els últims dies de la seva vida. El missatge de l'obra és que en un món ideal homes i dones són lliures de la història i de l'estereotip del gènere.

La tercera dramaturga és Hannie Rayson (1959), molt aclamada darrerament per una sèrie de treballs interessants i intel·ligents. Les seves obres inclouen *Room To Move* ('Habitació de lloguer') (1985), *Hotel Sorrento* (1991), *Life After George* ('La vida després d'en George') (2000) i, més recentment, *Inheritance* ('Herència') (2004). Rayson va ser part dels membres fundadors d'una comunitat teatral a Melbourne anomenada Theatre Works. Avui és una dramaturga establerta, i les seves millors obres es representen fins i tot a Londres. La primera obra mencionada parla dels problemes que els homes tenen quan troben dones que defensen ideals feministes. A *Hotel Sorrento* tres germanes s'apleguen en una casa familiar després d'haver estat separades deu anys. Els límits de la reunió fan molt difícil suportar els assumptes que sorgeixen, com el de la identitat i el de la lleialtat familiar. L'obra ha estat filmada amb èxit.

Tres dones són també les protagonistes de la tercera obra, *Life After George*, obra en què un professor mor en un accident d'aviació. La calamitat de l'accident reuneix les seves tres dones. Per mitjà dels tres matrimonis, que van dels idealistes anys seixanta als molt més pragmàtics anys noranta, la dramaturga examina els canvis en la vida política i intel·lectual del país. Aquest treball va proporcionar a la dramaturga el premi de teatre Louis Esson, premi que reconeixia no solament el seu estatus com a dramaturga, sinó també el respecte que se li té a Louis Esson, l'escriptora que lluità gairebé fa cent anys perquè la forma de vida australiana fos reconeguda com a digna de ser tema del teatre.

El treball més recent de Rayson, *Inheritance* (2004), ha estat guardonat amb el prestigiós Helpmann Award a la millor obra teatral, al millor treball nou australià i a la millor direcció en la producció de la Melbourne Theatre Company. El treball és una saga sobre la lluita d'una família de grangers. L'obra està situada a Mallee i tracta les diferències entre el camp i la ciutat, els aborígens i els blancs, la responsabilitat i la llibertat.

Tema vuitè: els aborígens

El teatre indígena, les danses, les cançons i els rituals australians són una qüestió complexa que ja s'ha comentat en un altre treball (ASSAIG DE TEATRE, n. 42). Hi ha algunes peces «ben fetes», a l'estil occidental, que les han escrit escriptors aborígens i escriptors occidentals, i han desvetllat aspectes socials com a conseqüència de l'impacte de la migració europea sobre l'estil de vida de la gent indígena i dels seus descendents. La diferència entre els dos grups és considerable. També s'hi han rodat alguns bons films, com, per exemple, *Jedda* (1955), *Come Out Fighting* ('Emergeix la lluita') (1972), *The Last Wave* ('La darrera onada') (1977), *The Chant of Jimmie Blacksmith* ('El cant de Jimmie Blacksmith') (1978), *Backlash* ('Contraatac') (1986), *The Dreaming* ('El temps del somni') (1988) i les més recents *Radiance* ('Resplendor') (1998), *Yolngu Boy* ('El noi Yolngu') (2000) i *The Rabbit Proof Fence* ('La tanca a prova de conills') (2002), com també un excellent quartet d'obres televisives de Hyllis Maris i Sonia Borg titulades *Women in the Sun* ('Les dones que prenen el sol') (1982), entre d'altres produccions de televisió. El gran actor David Gulpilil va fer dues magnífiques actuacions a les pel·lícules *Walkabout* (1971)⁹ i *Storm Boy* ('El noi tempesta') (1976), i n'hi ha altres treballs dignes d'esment. Aquest assumpte dels aborígens té una entitat per si mateix entre les formes de teatre australià. Considerarem dues obres en aquesta secció, que les han escrit aborígens, atesa la seva qualitat especial: *The Cake Man* ('L'home del pastís') (1975), de Robert Merritt, i *No Sugar* ('No hi ha sucre') (1985), de Jack Davis.

Escrita fa vint anys, *The Cake Man* és un exemple magnífic d'una obra ben estructurada, pensada per remoure l'interior del públic perquè examini la desconfiança perenne que es tenen els negres i els blancs. Emfasitza la necessitat de treballar junts a fi que no es perdi l'herència aborígen, i perquè la població indígena trobi una forma de vida que pugui sostenir el seu poble en front del materialisme occidental. *Cake* (pastís) és el nom que se li dóna al menjar i a la resta de coses que necessiten els aborígens que viuen en la pobresa. D'alguna manera, l'escriptor expressa la gratitud per aquesta forma de caritat, perquè lleva als aborígens l'al·licient de treballar per ells mateixos i els obliga a estar agraïts. Com sol passar, la distribució d'aliments és injusta entre aquesta gent, els kuri. L'essència de la història prové de la retòrica cristiana, que reparteix compassió i caritat, quan realment tot allò que es promet o bé no arriba en la forma com s'ha promès o bé no arriba mai. Una mare, la Ruby, parla amb el seu fill d'onze anys, que és conegut com Pumpkinhead. A ell li agrada escoltar contes:

PUMPKIN: Home del Pastís. M'agrada el de l'Home del Pastís.

RUBY: Oh, l'Home del Pastís. Llavors t'explicaré el del Home del Pastís, oi?

En Pumpkinhead està molt irritable; està trist. Ella el burxa amb els dits. Tots dos tomben per terra. Llavors ell fa una rialla.

Ara ja tenim un altre cop el meu homenet feliç. Vejam si me'n recordo. M'has d'ajudar. (Comença.) Fa molt de temps, quan acabava el temps del somni, Jesús va enviar l'Home del Pastís més enllà del mar per trobar els nens kuri. I ell va...

PUMPKIN: Amb el pastís. Amb el pastís que Jesús li va posar al cor perquè el portés. Molt gran!

RUBY: I ell va amb el pastís que era l'amor de Jesús, i ell busca els nens bons per estimar-los i donar-los el pastís...

PUMPKIN: Però els homes dolents li van ficar un pal als ulls, a l'Home del Pastís...

RUBY: Així va ser...

PUMPKIN: I llavors ell es va perdre, i no hi pot veure, perquè s'ha quedat cec, i no pot veure els nens kuri, només pot veure els nens gubba des de llavors per allò que els homes dolents li van fer: L'Home del Pastís està cec...

RUBY: Sí... i des de llavors, l'Home del Pastís camina pels boscos buscant una cosa que ha perdut...

PUMPKIN: Però encara té el pastís i l'hem de trobar per dir-li-ho.

RUBY: Sí, encara té el pastís, és veritat, però no sabem res més del que li va dir Jesus, no sabem a qui el donarà...

(De l'acte II, escena I)

Els nens kuri són negres, els gubba, blancs. L'acció, en aquesta obra de tres actes, té lloc en una granja de les missions, fora de Cowra, a Nova Gales del Sud, als anys seixanta. L'estil general és naturalista, però té parts distintivament expressionistes, especialment en una de les primeres seccions, que tracta de l'impacte de l'Església, de l'Estat i de les forces militars, tots ells instruments que van subjugar els aborígens a una existència dolorosa. La desesperació d'aquesta gent s'expressa en el primer acte, quan un home negre explica un conte cínic sobre la «generositat» dels invasors blancs que l'han deixat sense el control i destrossat per les malalties occidentals i per l'addicció a l'alcohol i les drogues:

HOME (*parla al públic somrient*): Escolteu, em voleu comprar un bumerang? (*En treu un de sota l'abric.*) Fet al Japó. (*Somrient.*) Per les nostres rutes comercials. (*Llança el bumerang fora de l'escenari.*) Apa! Ja heu vist un aborigen llançant un bumerang. El campió australià de bumerang és un blanc, ho sabíeu? És així.

Podem dir que és un material políticament sensible, encara que divertit, i només un actor aborigen gosaria dir això sobre un escenari en els temps que corren. Ara diu una de les frases més reveladores de tota l'obra:

Sóc un kuri. Laborigen australià, això és qui sóc i què soc... fabricat a Anglaterra.

Austràlia va ser una invenció del parlament anglès durant el segle XVIII i, així mateix, també ho són els habitants originals. Els seus drets de naixement es van ignorar, es va tractar la seva cultura com a irrellevant i se'ls va treure les terres.

El poble aborigen sol explicar històries sobre el passat, contes que normalment expliquen una lliçó. Així, Merritt fa servir la mitologia tradicional com a font d'inspiració per a algunes de les seves idees. L'home explica la història de com un emú innocent, un gran ocell que no pot volar, perd les ales perquè un polític que era molt llest el va enganyar. El missatge és molt senzill. L'home corre el perill de perdre la identitat.

Fa molt de temps l'emú tenia ales i podia volar molt ràpid i li agradava fer-ne ostentació. El polític n'estava gelós. Un dia es va apropar a l'emú i li va dir: «M'hi jugo que et puc guanyar en una carrera». El gran emú va mirar el petit polític i va riure: «No em pots guanyar en una carrera perquè jo puc córrer tan ràpid com puc volar.»

Es posen d'acord per fer una carrera pel voltant, però abans de començar, el polític, intel·ligentment, suggereix que seria bo que tots dos es tallessin les ales, perquè no seria just que les fessin servir en una carrera. L'emú accepta i el polític s'ofereix per tallar-li les ales primer:

El polit es va ficar al bosc i va fer veure que es tallava les ales, cridant sorollosament perquè l'emú el sentís i es pensés que realment s'estava fent mal en tallar-se-les...¹⁰ El polit continuava cridant i cridant... Tenia un plat de fang ple de sang i se'l va tirar damunt les ales, i també es va amagar de brutícia, i quan va sortir del bosc va donar un ganivet a l'emú...

I l'emú, que té molt bon cor, comença a tallar-se les ales. Quan la carrera comença, el polit l'avança volant i se'n riu:

Pobret emú, va abaixar el cap i va marxar d'amagat cap al bosc... i s'hi va quedar molt de temps.
(De l'acte I)

El conte del «dolç» William, la Ruby i en Pumpkinhead, la família aborigen, es presenta a l'acte II. Viuen pobrament mantinguts per la fe de la mare. Al noi no li agrada el pare perquè no treballa i perquè és un alcohòlic. En William ho sap:

WILLIAM: Aquest nen... Em fa explicar quan els kuris eren valents, i realment el que fa és parlar de mi.

RUBY: Què?

WILLIAM: Ja ho saps, Rube... sobre mi, no he estovât mai un home blanc, i no he fet res de valent en tota la vida. Tota la meua vida he estat un desastre.

RUBY: Has fet el que has pogut.

WILLIAM: Llavors el meu fill no m'escopiria.

RUBY: Sí que ho faria.

WILLIAM (*rient amb pena*): Collons que sí, ja ho sé.

RUBY: Només té onze anys, és un nen.

WILLIAM: De vegades em mira...; tinc la sensació que el nostre nen té cent anys.

(De l'acte II, escena III)

La Ruby, per la seva banda, respecta el seu marit i manté unida la família. És una figura molt forta. La Ruby viu segons els principis de la seva Bíblia, però el seu marit els rebutja perquè creu que la gent blanca promet una vida millor, però mai no compleix res. Al primer acte ja s'ha mostrat com les figures que encarnen el poder, el mossèn, el soldat i el civil, fan un ús molt hipòcrita de la Bíblia.

El segon acte acaba amb una nota d'esperança, tot i així, quan un dels blancs del poble dóna a la família una caixa amb menjar, el marit s'ha decidit a buscar una feina a Sydney i a no continuar gandulejant a la missió. Això conforma en Pumpkin, que comença una relació diferent amb el pare. Potser el punt més important, de tota manera, és que en William pren el compromís de viure una vida estable, d'acord amb els principis tradicionals del seu tòtem, l'emú, un corpus de material mitològic que li pertany de naixement. Cap al final del tercer acte té una visió que li suggereix què és el que ha de fer; és la visió d'un esperit, una dona misteriosa. Va succeir cap a l'interior, quan ell estava treballant en una granja. Ha estat jaient una estona quan sent el so d'un timbal darrere la tenda; pensa que és un emú i surt a mirar:

WILLIAM: M'he endut el pitjor ensurt de tota la meua maleïda vida. No era un emú; era una dona. I tenia els cabells negres, i li queien per l'esquena. Era la dona més maca que mai havia vist. Sí... era

una dona misteriosa. Vaig sortir corrent d'allà. Hauríeu pensat que tenia ales, de tan ràpid com vaig sortir-ne... No em va fer cap bé...

Ell corre i corre però no se la pot treure del damunt: «No importava ni com ni on, el fet és que ella sempre era davant meu..., amb els cabells que li lluien com si estiguessin fets d'aigua, i la seva pell era com un llampec negre...» Li ho explica al cap, un home blanc, que ha vist una dona misteriosa i no pot entendre per què ell no l'ha vist. És llavors quan s'adona que l'home blanc mai no «voldria ni podria» veure aquella dona misteriosa:

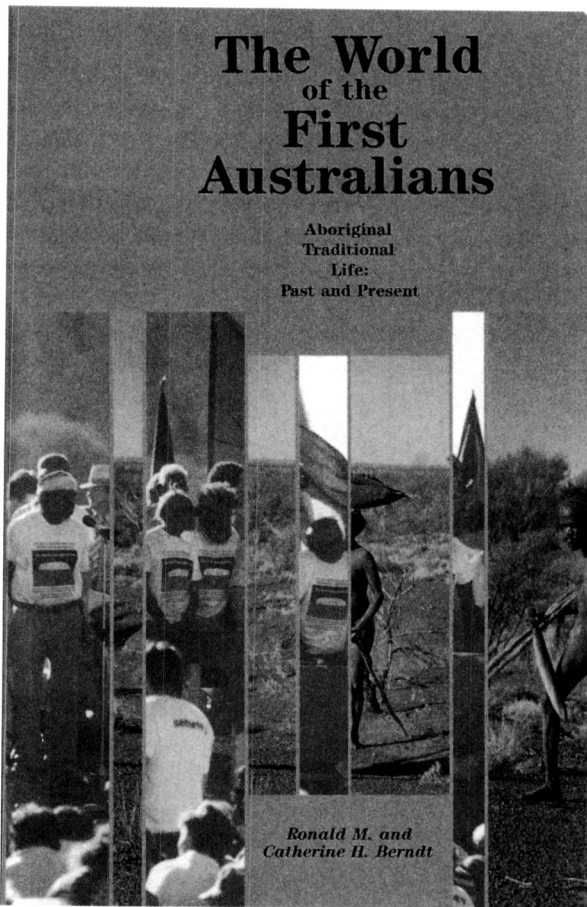
Em va dir: «Va, William. No hi ha cap dona misteriosa... torna a la realitat». (Pausa. Somriu amb tristor.) Justament el que la dona misteriosa m'estava dient... (Pausa.) Dues realitats. (Pausa.) I jo n'he perdut una. (Pausa.) I la vull recuperar... la necessito. (Pausa.) No la vostra... la meva.
TELÓ

En William acaba l'obra decidit a perseguir els seus propis valors, fundats en l'ancestral sistema aborigen de creences en el temps del somni. Si ho fa, té l'oportunitat de prendre decisions sàvies sobre la vida, de proporcionar seguretat a la família i de mantenir la integritat com a ésser humà.

En Jack Davis (1917-2000) va ser un aborigen nascut a Perth, Austràlia Occidental, que va créixer a l'assentament Moore River, l'escenari de moltes de les escenes de *No Sugar*. Granger de vocació, va demostrar ser un gran dramaturg i poeta i un representant excel·lent de la seva gent. Va editar diverses publicacions aborígens, va treballar com a conferenciant i activista, va participar en molts comitès i va ser el primer president de l'Aboriginal Lands Trust, el 1972. Va ser membre de l'Aboriginal Arts Board of the Australia Council i entre molts dels seus honors va ser doctor *honoris causa* per la Murdoch University el 1985, l'any que va ser premiat, també, com a Millor Ciutadà de l'Any a Austràlia. *No Sugar* és una de les sis obres que va escriure. Va ser guardonada com a Millor Obra de l'Any per l'Australian Writers' Guild, el 1985, l'any en què es va estrenar al Festival de Perth. L'any següent es va representar a Austràlia a l'Exposició Universal de Vancouver, Canadà. El repartiment és de vint persones, i més de la meitat són aborígens. L'obra té una estructura episòdica, quatre actes i trenta-cinc escenes.

No Sugar és una obra política que tracta sobre la crueltat i el maltractament als aborígens per part dels europeus i per diverses branques del govern australià. Mostra el dolor i la confusió, el que aquella gent va haver de fer per suportar la destrucció gratuïta del seu estil de vida.

L'obra passa als anys trenta. Aquells van ser uns anys de gran depressió econòmica que va culminar el 1932 quan la taxa d'atur a Austràlia va arribar al 28,1%; per als aborígens fou molt pitjor encara. La família protagonista són els Millimurra, que, juntament amb unes altres vuitanta, són forçades a abandonar la llar i a marxar a un assentament de les missions a Moore River, Austràlia Occidental. L'assentament estava superpoblat i la terra no es podia conrear. Durant l'estiu, hi va haver una forta sequera. Aquesta política de treure la gent de les llars no era nova. El govern de Queensland havia començat aquesta pràctica al final del segle XIX; algunes persones marxaven lliurement, però la majoria no volien canviar de lloc. Els missioners eren posats al capdavant d'aquests assentaments atès el seu bagatge humanitari i perquè eren molt més barats que els treballadors civils. Igual que les qüestions de l'embargament de les terres i del segrest de nens, aquest ha estat un dels més incendiàries, i amb tota la raó.



Portada del llibre The World of the First Australians, de Ronald M. i Catherine H. Berndt, editat per Aboriginal Studies Press (Canberra, 1999).

Quan l'obra comença, la família Millimurra viu a la ciutat de Northam, a uns noranta quilòmetres a l'est de Perth. La seva vida depèn absolutament de les racions setmanals, i la policia local i els ciutadans els tracten amb menyspreu. A la nit, hi ha toc de queda. El protector local dels aborígens és el Sr. Neville, que treballa a una oficina a la porta de la qual penja un cartell que diu: «Govern de l'Austràlia Occidental, Indústria Pesquera, Forestal, Flora i Aborígens». Això ens indica clarament quines són les seves responsabilitats; les persones són les darreres de la llista. L'obra ens suggereix que la raó del canvi dels aborígens cap a Northam és una decisió política. El president d'Austràlia Occidental, Sir James Mitchell, té molta pressió i és probable que perdi el càrrec en les properes eleccions. Creu que si es fa fora els aborígens seria una mesura molt popular entre els votants locals, la població blanca: els *wetjals*:

GUARDA: Sereu traslladats a l'assentament de Moore River:

GRAN: Jo m'hi quedo.

GUARDA: Tots hi anireu. Esteu sota arrest.

GRAN: Per quin motiu? No hem fet res dolent.

SERGEANT: Per raons de salut pública. Dermatosi epidèmica.

JIMMY: Mentida... jo et diré per què hem de marxar.

GUARDA: No ho saps.

JIMMY: Penseu que els negres som completament imbècils. Tot el poble sap per què hem de marxar. Perquè els *weŋjalas* d'aquest poble no ens hi volen, no volen que els nostres fills vagin a escola amb els seus, i el Jimmy Mitchell està molt nerviós perquè li donaran el poder a en Bert Awke a les eleccions.

(De l'acte I, escena 10)

Els Millimurras i els seus familiars són escoltats. Es desfan d'ells a Moore River. La resta de l'obra ens desvetlla com la família suporta que els tractin com nens i que els castiguin com animals.

La figura central és en Jimmy, el tipus d'aborigen que el govern odia. És intel·ligent i capaç d'escoltar les seves motivacions, perquè ha observat de prop l'estil de vida dels blancs. Ens ho mostra al principi de l'obra, quan canta els versos d'un himne, una cançó popular sobre un tal Al Jolson, del qual es riu dient que és un «Pobre bastard blanc, que fa veure que és negre!» En Jimmy s'ha estat barallant i està borratxo; fa tot el que és possible per irritar la policia local, que l'acaba d'arrestar: «M'importa una merda tothom; tothom que no doni una merda per mi.» Li treuen l'harmònica. Ell en treu una altra i toca «Home Sweet Home» ('Llar, dolça llar'). El guarda li'n treu aquesta també i li diu: «Dues harmòniques. M'agradaria saber-ne tocar una d'aquestes.» El talent d'en Jimmy és reconegut al poble, com també la seva determinació, la seva profunda frustració i les seves habilitats personals. No està desesperat. Per damunt de tot està molt enfadat per la manera com s'està esclafant la seva gent. La seva actitud, per contra, també frustra la gent blanca amb qui es relaciona, singularitzant-lo.

En Jimmy té cura de la seva cultura i del seu llegat. S'apunta a una dansa ritual amb els seus amics, Billy, Sam, Joe i Bluey. Aquest moment, al segon acte, escena quarta, està situat en una clariana entre una plantació de pins prop de Moore River. És de nit. S'han despullat i es pinten el cos a la llum d'una foguera. Les ombres són allargades, ràpides; el fum puja. En Jimmy fa sonar els bastons i canta la cançó del seu avi sobre els crancs i els peixos que puguen el riu per donar menjar a la seva gent. En Jimmy canta en la seva llengua aborigen, *nyoongah*:

Tjinnung nitjakoortliny?

Karra, karra, karra, karra,

Moyambat a-nyinaliny a nyinaliny

Baal nitja koorliny moyambat a-moyambat moyambat,

Moyambat nitja koorliny moyambat

Mira qui ve?

Crancs, crancs, crancs, crancs,

A la boca del riu,

Vénen a la boca del riu, a la boca del riu,

Vénen a la boca del riu.

Woolah!

Yuhu! Sí, és hora de celebrar.

En Billy balla la història d'una àguila que observa un llangardaix que agafa móres:

BILLY: Ell sap que aquesta paia, l'àguila, l'està observant, i també sap que la paia és molt astuta. Observa, mira l'àguila, així, aixà, així, aixà.

En Billy fa tombarelles sobre els troncs i desapareix màgicament. En Bluey toca el didgeridoo i en Billy apareix de lluny girant molt ràpid, perquè la llum del foc permeti veure el seu cos pintat. Balla i de sobte sembla que desapareix. Torna fent tombarelles sobre els troncs i es tira a terra; s'asseu a la foguera.

En aquesta interpretació petita, en Billy agafa les característiques del llangardaix, tal com l'ha descrit, alhora que treballa l'atmosfera dramàtica que cal. En Billy continua tocant el *didgeridoo* i en Sam segueix el ritme amb els bastons, tot seguit tots tres s'aixequen d'un salt i ballen, cada cop més ràpid:

Aquest yahllarah. Tothom! Yahllarah!

...picant amb els peus, fent voltes davant del foc, els cossos apareixen i desapareixen. La dansa es fa cada cop més ràpida i frenètica, fins que en Sam fa un crit i tots cauen a terra, al voltant del foc. En Jimmy tus i gemega pel mal.

Aquests homes han unit els seus esperits i, mentre dura la dansa, estan allunyats de la vida occidental i viuen en contacte amb les tradicions. La connexió amb la terra proporciona la base perquè aquest contacte es produeixi; senten que són una part viva de la terra. Agafen la força del coneixement que en tenen, i en Jimmy, particularment, té encara més ímpetu atesa la seva creuada contra l'opressió blanca, que li proporciona una dignitat especial.

El dramaturg Davis desenvolupa el personatge d'en Jimmy segons quatre aspectes. En primer lloc, el veiem en una situació familiar, en què ha mostrat ser una persona que es preocupa quan ajuda la seva àvia a bullir aigua i a recollir la roba que està en remull:

GRAN: James, m'hi has posat aigua, a la galleda?

JIMMY: Sí, mama, estic bullint l'aigua i t'espero.

(De l'acte I, escena I)

Pel mateix motiu, és crític amb el que fan els altres aborígens. Critica alguns dels companys que han estat ballant *corroboree*¹¹ per a públic blanc: «Aquests bastards ens han pres el país i ara els negres ballen per a ells». Veiem que és amo de les seves opinions; veu que els aborígens no treballen sempre en benefici propi. Ja hem vist que els principis d'en Jimmy no seran compromesos per l'autoritat blanca. És un esperit independent; aquest és un dels trets més forts del seu caràcter.

En Jimmy lluita pels drets de la seva gent fins al final. És el dia d'Austràlia, el 1934, al final d'un gener molt calorós. S'han preparat les celebracions a l'assentament, i hi són, damunt una tarima, les figures d'autoritat del maliciós superintendent Neal, que governa l'assentament, la professora Neal, la germana Eileen i el protector dels aborígens, el Sr. Neville, com a convidats especials. La població s'ha congregat a sota; ara hissaran la bandera nacional. En Neville, en un discurs ampul·lós, fa èmfasi de com han d'estar d'agraïts els aborígens, perquè estan aprenent com tenir un lloc en la societat australiana, aprenent «a enfrontar-se a les responsabilitats de

viure amb l'home blanc». En Jimmy, murmurant, respon amb un insult: «Està parlant del seu cull!» Els congregats canten un himne cristià: «Hi ha una terra feliç, lluny, lluny d'aquí...»

Mentre els blancs continuen cantant, els aborígens comencen a cantar ben fort una paròdia d'aquestes paraules.

Hi ha una terra feliç, lluny, lluny d'aquí;

No tenim sucre per al te,

Mai no veiem el pa i la mantega,

És per això que ens estem morint lentament.

En Neville s'encén. Atura la cançó:

NEVILLE: Estic desolat per aquesta desafortunada mostra d'ingritud. Us juro que us penedireu d'aquest dia. S'han acabat els privilegis des d'ara.

JIMMY (*cridant*): Les cebes i les patates podrides?

NEVILLE: Calla! I no hi haurà Nadal aquest any! Fora Nadal!

JIMMY: Què, una taronja seca i un púding?

NEVILLE: Vols callar? Qui és aquest individu? És en Munday, oi? Northam. Tinc informes policials sobre tu. Ets uns esvalotador, un capítost. Ara m'escoltaràs.

JIMMY (*se li apropa*): No, escolta'm tu, Sr. Oficial. Ara vindràs a sopar amb nosaltres, aquest vespre, d'acord? Pa mullat i te negre. Et ve de gust tastar-lo?

NEAL (*s'aixeca*): Mira, Munday...

JIMMY: Vas votar per això que li ha tocat a en Jimmy Mitchell?

Silenci. En Jimmyriu. La germana Eileen s'aixeca i comença a cantar «Déu salvi el rei». Els blancs la segueixen. Els aborígens riuen.

Sí, això sembla, eh?

Els aborígens es dispersen lentament. Només es queda la família Millimura. Els blancs se'ls miren amb desconfiança.

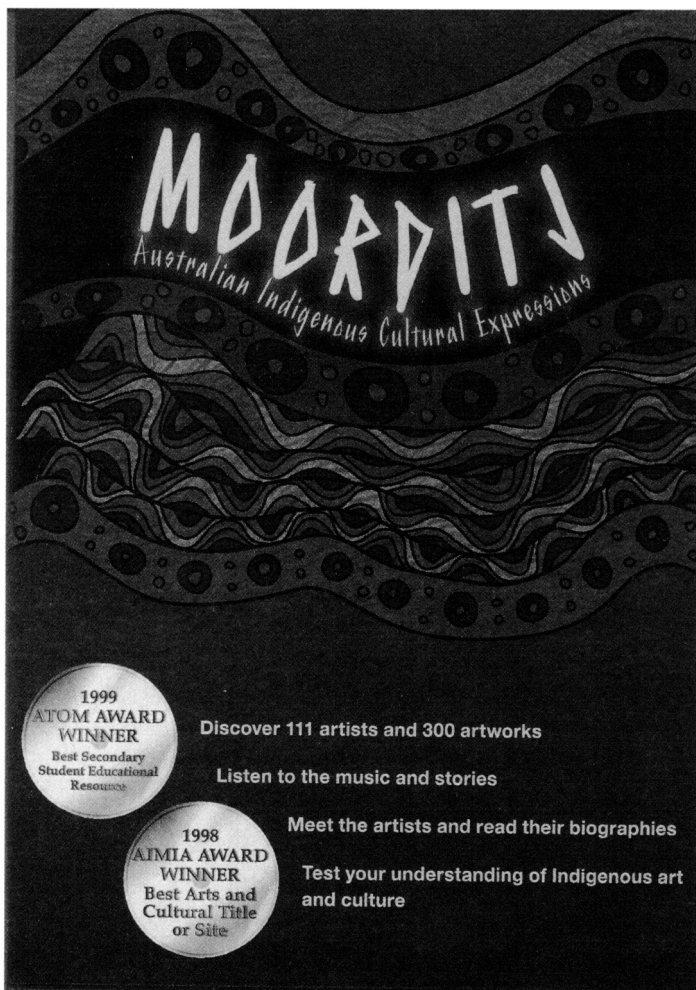
No tens res a veure amb els maleïts esquiroles, eh? I per això ens vau portar aquí; així ells, els *wetjals*, et votaran. Així podreu tenir una ciutat petita, una bonica ciutat blanca, una bonica i blanca ciutat de merda.

En Jimmy es queda sense respiració, esbufega i s'agafa el pit. Cau, ofegant-se, al peu de la bandera. El grup oficial continua cantant el «Déu salvi el rei». La família d'en Jimmy corre cap a ell.

En Jimmy mor d'un atac de cor; mor quan protesta per l'opressió de la seva gent. El país ha perdut un bon home; el seu destí és tràgic.

Es fan unes quinze referències al sucre durant l'obra, i també n'és part del títol. La paròdia que canten els aborígens ho diu tot. En la manera antiga de viure, la terra feliç del Temps del Somni, no hi havia sucre. Va ser introduït pels occidentals, i de fet es va fer servir com a esquer per guanyar-se la confiança dels aborígens, perquè no havien tastat res com el sucre, per la qual cosa van desenvolupar una mena d'ànsia per tenir-lo. El sucre va esdevenir una eina per corrompre i controlar la gent. El govern podia retallar les racions de carn i de sabó als aborígens, però mai no ho feia amb el sucre. Una mica abans, en Neville, magnànimament, dona a en Jimmy un tiquet de tren que ha demanat, i l'avis: «Deixa'm donar-te un consell: el sucre atrapa més mosques que el vinagre». Aquesta lliçó l'havien après dels administradors governamentals.

El sucre representa allò que els havien donat els blancs a canvi de deixar les terres sense conrear, de fer-hi mines, de fer-les pastures, de destrossar els llocs sagrats i de capgirar la cultura. La dolçor del sucre, doncs, els havia deixat un gust amarg. El sucre no alimenta i no té cap valor. El títol de l'obra esdevé un concepte brillant, perquè mostra un dolor profund per la forma de vida que s'ha perdut.



Portada del DVD Moorditj Australian Indigenous Cultural Expressions, Moorditj Consortium (Austràlia, 2003).

Recentment, ser aborigen, juntament amb les implicacions polítiques i culturals de la presència aborigen a la comunitat australiana en general, està despertant cada cop més interès. Això ha pres força des de les celebracions del bicentenari, el 1988, l'Any Internacional dels Pobles Indígenes (1993), la Commonwealth Native Title Act i les decisions del Tribunal Suprem els anys 1993 i 1996 sobre els drets dels aborígens a la Terra. Un increment en els ajuts governamentals i alguns canvis polítics hi han tingut un efecte molt positiu. Així, ballarins, actors, escriptors,

dissenyadors i directors aborígens han estat encoratjats cada cop més a explorar les seves preocupacions, el seu estil de vida, les seves relacions, la seva història i les seves esperances de futur. S'ha incrementat el nombre de companyies que se centren en la interpretació aborigen. Mentre els estils interpretatius han afegit una gran diversitat al teatre australià, també s'ha produït una desafectació del lloc dramaturg.

Les companyies tendeixen a compartir la responsabilitat del procés creatiu. Aquesta aproximació és la responsable de molts treballs que han aconseguit fama durant la dècada passada, però les obres no es publiquen tan fàcilment. N'hi ha algunes, de publicades, com el treball de Roger Bennet, una feina innovadora, *Funerals and Circuses* ('Funerals i circs') (1992), l'alegre musical *Bran Nue Dae* (1990), de Jimmy Chi, i el xou interpretat per només una dona *What Do They Call me?* ('Com em diuen?') (1990), de Broome i Eva Johnson, que és un estudi de dones marginades en tres monòlegs. N'hi ha d'altres, però aquests que hem esmentat són els més importants. El veritable teatre aborigen no s'està venent, no està viatjant pel país. Per tant, molt poc públic veu aquestes obres; el públic està molt localitzat, atesa la situació de les companyies en aquest continent tan gran, a menys que el treball s'hagi filmat per exhibir-lo al gran públic al cinema o a la televisió. Sense publicació, el marc d'una actuació en directe pot perdre's en l'anonimat.

En aquests treballs més recents, cada cop més es troben formes de presentació no naturalistes, amb algunes nocions de llengües aborígens, contes i dansa. L'ús d'espais subvencionats els ha servit, en aquests projectes, ja que els intèrprets «reclamen la terra» en la qual interpreten. Quant als temes examinats (la presència dels colons i els emigrants, la tensió cultural, els drets sobre la terra, la discriminació, les morts de detinguts, la generació robada, la reconciliació, la salut i l'educació, i especialment l'ús de la llengua anglesa, el gènere i els rols a la societat aborigen, que inclou la violència envers les dones, i l'aberrant consum de drogues i alcohol entre els joves en algunes parts de la comunitat aborigen d'avui) l'horitzó és immens, però amb el treball que s'ha fet fins ara d'alguna manera s'està tot just començant. La major part del teatre aborigen encara se centra en fets del passat, molt tristos, que tenen poder emotiu. No podem deixar-nos de preguntar si tot plegat potser no és massa.

Tema novè: nous dramaturgs i noves visions

Amb el final de la Segona Guerra Mundial, la vida a Austràlia va prendre una nova direcció. La població s'havia incrementat fins als 8.315.791 habitants el 1950. El perill que representaven Alemanya i el Japó ja no hi era, i hi va haver una escalada material a la comunitat. La migració des d'Europa també s'hi va incrementar. Eren temps optimistes. Ser australià provava bé, i aquest optimisme general es va reflectir clarament en el teatre.

Una obra important, estrenada el 1955, va posar les bases per a companyies i dramaturgs interessats en la imatge d'Austràlia i en la forma de vida australiana per als vint-i-cinc anys següents. Era l'obra de Ray Lawler *The Summer of the Seventeenth Doll* ('L'estiu de la dissetena nina'), una obra sobre en Roo i en Barney, dos talladors de canya de mitjana edat, dos companys lleials que veuen com la seva amistat és amenaçada pels nous valors de la societat, i pel fet que no

són tan joves com abans. Es tracta d'una obra senzilla, amb una història molt ben estructurada i fàcil d'explicar que inclou una relació amorosa entre en Roo i una cambrera de Melbourne, Olive. Fan una parella meravellosa, llesta i feliç que s'ha vist un cop l'any durant disset anys, quan els homes baixen des de Queensland, quan estan «aturats», l'època en què es prenen unes vacances entre contractes. El problema arriba quan en Roo ha d'enfrontar-se al fet que la seva força física i tot el que ha aconseguit com a tallador de canya es veuen amenaçats per un noi més jove. Això l'entristeix molt; veu que la vida se li escapa, per la qual cosa també s'allunya del seu amic Barney i de l'Olive.

Aquesta obra va tenir un gran impacte en el públic australià. Estàvem tan acostumats a escoltar anglès sobre els escenaris que, de sobte, quan vam escoltar un discurs australià vivaç i vam veure i escoltar personatges característicament australians ens vam estranyar al començament, però tot seguit ens vam entusiasmar. Els meus amics i jo vam veure l'obra a Adelaide, i la vam aplaudir amb molt d'entusiasme. Havíem esperat molt que això succeís. En aquell moment el públic australià encara s'entretenia amb el teatre estranger (i encara ho fa, de fet). Les coses havien canviat molt des del segle XIX. Però aquest teatre era diferent, era «nostre». *The Doll...* va tenir molt èxit i es va muntar a totes les capitals i en molts centres regionals. Fins i tot es va representar durant una temporada a Londres.

El període entre els anys 1955 i 1980 va ser el punt culminant del teatre australià durant el segle XX. Es van produir obres esplèndides, van sorgir companyies teatrals memorables, directors excel·lents i alguns films magnífics, com el de terror *The Cars that Ate Paris* ('Els cotxes que devoraren París') (1974) i el fascinant *Picnic at Hanging Rock* ('Picnic a Hanging Rock') (1975), entre d'altres. El 1965, es va fundar el Departament Australià de les Arts, que era el cos federal governamental responsable d'administrar els ajuts estatals a les arts. Amb el suport governamental, les companyies teatrals van proliferar a tots els Estats. El National Black Theatre de Redfern es va inaugurar el 1974. Cada administració estatal va obrir un departament cultural, que es responsabilitzà de subvencionar la seva regió. Es va crear a Sydney l'Escola Nacional d'Art Dramàtic, el NIDA, i finalment cada Estat va anar establint cursos de teatre per a futurs actors, directors, dissenyadors i professors. També es va fundar una editorial de textos dramàtics (Currency Press) i es va començar a publicar una revista teatral, *Theatre Australia*, encara que, desafortunadament, va tancar el 1982. Les millors produccions viatjaven d'Estat a Estat, com ho feien els directors i els actors més importants, i el públic devia ser bastant si això estava succeint. Hi havia un gran interès envers el teatre. A més, tots els Estats tenien molts teatres *amateurs* de reputació. El teatre per a nens i joves es va expandir, professionalment i en l'àmbit escolar; i també hi va haver programes de ràdio dirigits a les escoles que promovien la creativitat teatral. Alguns programes acadèmics, compromesos amb l'estudi del teatre i les arts, es van començar a promoure a les universitats i van proporcionar estudis formals en art dramàtic que arribaren fins i tot a les classes doctorals en alguns casos. L'estudi del teatre també va prendre força al currículum escolar gràcies a noves iniciatives establertes per rejuvenir el currículum i per formar professors en teatre. Al principi dels anys setanta, la Conferència Australiana de Dramaturgs s'engegà i encara continua avui dia encoratjant el talent dels escriptors. La Conferència Nacional de Dramaturgs Negres va seguir les seves passes el 1987.

Es poden remarcar tres companyies teatrals professionals del principi d'aquest període:

l'Emerald Hill Theatre (1962-1966) i l'Australian Performing Group (1967-1979), a Melbourne, i la Nimrod Theatre (1970-1984), a Sydney.

Wal Cherry i George Whaley van ser les dues forces creatives de l'Emerald Hill Theatre, del sud de Melbourne. En gairebé cinc anys van muntar vint-i-nou produccions, onze de les quals s'estrenaren per primer cop a Austràlia. El programa incloïa textos clàssics i populars. Estaven a favor de crear un col·lectiu d'escriptors, actors, músics i escenògrafs que fessin un teatre per aprofundir seriosament en la vida australiana. Van manllevar idees de les avantguardes europees i americanes, i especialment de la filosofia de Bertolt Brecht i del seu treball amb el Berliner Ensemble. Jean Vilar i el seu Théâtre National Populaire, i el Theatre Workshop de Joan Littlewood, a Stratford East, Londres, també els van servir d'inspiració. La companyia també reconegué el llegat de Louis Esson i els Pioneer Players. Volien un teatre que fes pensar la gent, que no fos només un entreteniment per a ells. Més tard, els directors van voler promoure el reconeixement a la professió dramàtica i encoratjar l'estudi de les habilitats interpretatives, vocals i físiques, de l'anàlisi textual i d'una metodologia del públic i del personatge. Creien que el seu grup s'havia d'identificar amb la comunitat per a la qual treballaven.

L'estil interpretatiu que en va sortir tenia molt vigor; era molt físic, molt auster en escenografia, però ple d'energia i bon humor. Tots els temes es consideraven segons el context sociopolític, i produccions d'aquest tipus desafiaven el públic a tractar els espectacles i els assumptes que tractaven amb un escepticisme sa. Aquesta mirada va ser una bomba per al públic del teatre convencional, que s'havia d'enfrontar ara amb una raó diferent de gaudir amb el teatre, més enllà de l'entreteniment pur. Una obra molt remarcable va ser *Brecht on Brecht* ('Brecht segons Brecht'), un programa d'escenes, monòlegs, poemes i cançons recollides per George Tabori del cànon de la feina de Brecht. Va ser una obra commovedora i contundent.

Es muntaren cada any musicals documentals, d'estil èpic, en la tradició del *living newspaper*: eren una ampliació de la pràctica del taller teatral. Les lectures de l'obra eren un *work-in-progress*. De tota manera, el programa era una mica massa per al públic, i els teatres van anar tancant portes. S'ha dit que l'Emerald Hill Theatre anava per davant del seu temps. El teatre era petit, només tenia cent quaranta seients, per la qual cosa no es podien garantir reestrenes per assegurar la vida d'un teatre que, de fet, estava en una part de la ciutat molt poc teatral. No cal dir que va ser una empresa molt important de teatre alternatiu que va presentar treballs i estils d'interpretació importants a una nova generació de públic teatral que ha anat creixent durant els anys.

Al principi dels anys seixanta, una antiga professora d'escola, Betty Burstall, va quedar impressionada pel nombre de petits teatres cafè que s'havien obert a Greenwich Village, a prop d'on vivia aleshores, a Nova York. Va portar la idea a Melbourne i en va crear un de propi. Aquests petits teatres de l'Off Off Broadway eren espais on es provaven les noves idees i les noves formes d'expressió. Va triar una antiga casa que havia estat un bordell i més tard una fàbrica de camises a Carlton, un suburbi de Melbourne, a prop de la universitat, i el va obrir (tenia uns quaranta seients): el va batejar com La Mama Theatre. Encara hi és, i ja en fa uns cinquanta anys, i continua oferint als dramaturgs, actors i directors un espai petit d'un cost mínim per provar les obres. L'espai del teatre és molt petit, potser fa uns nou metres per vuit, però és un espai per als miracles: i se n'han fet molts, durant els anys. No és un espai bonic; és un lloc per treballar i així continua essent. Els primers vint-i-cinc anys es van muntar a La Mama sis-centes setanta-cinc

produccions —s'hi van fer tot tipus d'activitats, moltes obres, a més d'experiments multimèdia, improvisacions, *happenings*, amb actors i directors, dramaturgs i compositors, poetes, directors de cinema, músics, cantants de *folk*, etc.— Ara mateix, el 2004, els espectacles que s'hi han muntat deuen ser més de mil.

Als primers anys de La Mama, molts escriptors importants hi van trobar una oportunitat per als seus primers treballs, escriptors com Jack Hibberd, David Williamson, John Romeril, Barry Oackley o Alex Buzo. El 1970, alguns actors i dramaturgs principals implicats amb La Mama van trencar amb el teatre i van crear el grup The Australian Performing Group, o APG, com es coneix ara. Van muntar un espai a una fàbrica de cotxets de nadó, just a la cantonada. Els deu anys següents, aquest grup va revolucionar el teatre australià. El que van deixar és encara molt viu en el teatre australià de qualitat, i ho continuarà essent. És el que dóna energia, riure i un gir mental inesperat a una nit de teatre.

L'APG volia ser un col·lectiu en què no s'hi establissin rols, en què no hi hagués autoritats, en què el poder del director no estigués per damunt del dels actors. Hi cobraria tothom el mateix. Fidels al pensament del president Mao, un heroi en aquells anys, no hi hauria cap distinció entre el treball manual i l'intel·lectual. Tothom compartiria la feina, fos la que fos. Influenciats per les idees de Jerzy Grotowski, director i teòric polonès, es posava èmfasi en l'expressió a través de la veu, el cos i el moviment. Aquest mètode d'aproximació implicava que tot el grup treballaria en els textos i en els temes, en el procés de creació. El que era més important era la idea d'un «teatre d'investigació», un teatre dedicat a canviar «nocions preconcebudes sobre textos, produccions i formes d'interpretació». Apostaven pels muntatges en espais oberts, i eren molt crítics amb el naturalisme i amb la seva interpretació dins de l'arc proscènica. El col·lectiu, tot i així, va tenir molts conflictes en el procés creatiu, especialment entre els escriptors, que tendien a dominar la creació, i els actors, que volien experimentar. Descrit com a *rough theatre* (teatre en brut) per Peter Brook, i com a *supernaturalisme*, l'estil general del grup prenia empenta de la pantomima del segle XIX i del vodevil. Feien un ús lliure de la caricatura i del *clowning*, amb gags, jocs de paraules, imatgeria de còmic, eslògans i títols de diaris, i tots els recursos de l'*agit-prop*. Per tant, l'APG comentava i criticava el present i celebrava el passat del teatre australià.

Es creia que el teatre havia de ser físicament i artísticament combatiu, com en John Romeril apuntava en el programa de mà de la seva obra *Bastardy* ('Bastardia'):

És un objectiu important de la cooperativa (...) desenvolupar una idea de teatre sociopolític, en què el criteri sigui:

- obres que desafin les bases d'actituds socials i de les institucions;
- obres que suggereixin alternatives socials;
- o obres que exigeixin l'acció personal o col·lectiva com a resposta a fenòmens socials o polítics específics.

El col·lectiu, que el 1972 tenia trenta-dos membres, estava decidit a explorar i presentar l'essència de la cultura australiana, «el bo, el dolent i el que és lleig» de la cultura. Era el primer punt del seu manifest: «donar una oportunitat a la producció d'obres escrites per dramaturgs australians, vius o morts!», i oferir seminaris i tallers que permetessin als escriptors del grup desenvolupar les seves peces.

Era un treball contracultural, liderat generalment per llicenciats universitaris joves, intel·ligents, radicals, que creaven personatges rebels, d'actitud antiautoritària, contra el sistema. I eren els dies de les protestes contra la guerra del Vietnam, de les manifestacions, i tot això proporcionà un nou horitzó al teatre; l'APG hi participava amb segudes al carrer, marxades amb pancartes i interpretacions dalt un camió. Era un teatre irreverent, agressiu i col·loquial, ple de propòsits, amb mostres de la llengua i la forma australianes. No era respectable, de fet no havia de ser-ho, però era molt popular.

En Jack Hibberd (1940), un dels arquitectes de l'APG i un magnífic dramaturg, ha escrit molt sobre la seva feina com a membre del col·lectiu, en el qual la seva relació amb els altres membres havia de ser «independent, flexible i competent»:

Per al «dramaturg literari» (el novel·lista que es fa dramaturg) és una experiència horrible gairebé sempre —veu com el seu sant text és destrossat; i la producció sembla ser l'encarnació del pitjor filisteisme—. Tot i així, no hauria de ser una experiència dolorosa per al dramaturg de naturalesa intuïtiva. Massa cops ho és...

El seu consell no era retirar-se, sinó «agafar el bou per les banyes».

La roba ha de ser accidental, s'han d'ensenyar les cames i s'ha de provar la coreografia. Aquesta és l'estratègia per a un teatre nou, jove i potent.

Aquesta frase és part d'una nota a un programa del 1970. Hibberd deia que la seva creativitat era part d'un experiment orientat cap a allò que és físic si havia de ser un teatre viu. També emfasitzava el fet que s'havia de sostenir sobre un treball dur, amb un propòsit seriós i amb un coneixement ric de la societat, del passat i del teatre canònic. Tenia unes qualitats que el van portar a fer una contribució molt distintiva al teatre australià: és un dels dramaturgs més innovadors de la seva generació i un dels més prolífics també. Va publicar unes trenta obres, de llargues i de curtes, totes estrenades en molts llocs, tant aquí com a l'estranger, com també adaptacions i traduccions d'Aristòfanes, Gogol, Arrabal i Baudelaire. Amb John Roderil va escriure molt teatre de carrer per a l'APG, i ha continuat els seus treballs *ad hoc* escrivint projectes per a tota la comunitat. Una selecció de la seva obra inclouria *White With Wire Wheels* ('Blanc amb rodes metàl·liques') (1967), que tracta sobre els seus gustos de joventut; *One of Nature's Gentlemen* ('Cavaller de mena') (1968), que investiga els rituals de competició dels bars en qüestions d'esport i sexe; *Dimboola* (1969), obra salvatge sobre un casament que inclou la participació del públic; *A Stretch of the Imagination* ('Un esforç d'imaginació') (1972), el seu treball més remarcable, amb el personatge O'Neill, un monjo vagabund que reflexiona sobre tota la mitologia d'una vida que ja no existeix; *Peggy Sue* (1974), que s'ocupa dels pensaments de les dones a través de cançons populars; *The Les Darcy Show* (1974), sobre un boxejador; i *A Toast to Melba* ('Un brindis per la Melba') (1976), sobre una cantant d'òpera... També ha escrit dos llibrets d'opereta: *Jack Juan* (1968) i *Sin* ('Pecat') (1978), com també una sàtira dels musicals anomenada *Smash Hit* ('Un gran èxit') (1981), i molt més.

El 1976, Hibberd va escriure, en una introducció a la publicació de *Three Popular Plays* (a *Outback Press*), que no estava gaire interessat a fer explicacions psicològiques que justificuessin els seus personatges:

Em moro d'avorriment (...). Les meves obres parteixen del treball emblemàtic, de l'acció escènica i l'extraversió, una aglutinació de fets, mentides, imatges, cançons, ocasions, acudits, girs i un inexplicable mal humor. Com a molt, funcionen com a bones històries dramàtiques.

També menciona que mai no es veuria desbordat per la seva investigació de la història ni pels fets reals, que sempre s'ha pres llibertats deliberadament «per servir el teatre»:

La investigació només proporciona una llavor de fets i d'impressions. Segons la meua experiència, són les llibertats les que provoquen el moviment, el color i una bogeria momentanis.

A *A Stretch of Imagination*, que és un monòleg, el monjo O'Neill representa una icona australiana, una imatge emocionant d'un món que està deixant d'existir. El personatge viu en una cabana esparracada i vella a One Tree Hill. Al final de l'obra canta «Per molts anys», orina per darrera vegada en un arbre i llavors un dolor molt fort el porta un altre cop fins a la cabana mormolant: «He de pensar a baixar l'alçada d'aquest portal». Abans d'això, passa tot el dia com si fos l'últim de la seva vida, examinant novament fets memorables del seu passat. Deixem que parli en un d'aquests moments:

MONJO: Fa uns quants anys que no em visiten. Bé, no es podria dir que era una visita... no era premeditada. S'havia perdut. Havia estimbat la seva Harley Davidson. S'havia perdut. Es va equivocar de camí. No ho fem tots? Va venir trontollant fins aquí, brut de pols i fems, amb les vambes fetes malbé, sec com una xirivia. Això és casa teva, li vaig dir. Agafa una cadira. Només n'hi havia una. T'agradaria menjar alguna cosa, un glop fresquet, una cataplasma calenta? Bé. Descansa, company, mentre vaig i preparo alguna cosa. Què et sembla una mica de pernil? Em llepo els dits només de pensar-hi... la darrera llaua... normalment n'obro una per Nadal... em porta records...

El monjo fa mutis, però se'l sent xiulant i encara parla fort. Reapareix amb una mica de pernil i de gelatina de carn damunt d'una safata, una ampolla de llimonada plena de te negre i una copa de xampany. Les posa a la taula. Aquí ho tens, fill.

Treu una forquilla de la butxaca dels pantalons i la posa al costat de la safata. Treu una navalla d'una altra butxaca, l'obre i la posa a l'altra banda de la safata. Serveix te.

Som-hi.

El visitant resulta ser Mort Lazarus. Desafortunadament, mor durant la nit, i el monjo l'ha d'enterrar, però no abans de mirar com estan els tomàquets, que creu que també se'ls ha endut una «gelada». Pobre Mort:

Vaig tornar després d'un intent maleït de reviure els tomàquets i el vaig trobar nedant en formigues, cucs i periquitos. Quin banquet. Hi vaig tirar una mica de cal sobre les restes, vaig recordar un parell de pregàries tristes i el vaig endur al pou sense retorn.

Així és la vida. El sentit del pas del temps el recorda el tic-tac d'un despertador que sona al llarg de tota l'obra. El monjo comenta el cruel pas del temps:

Tot és massa ràpid. No hi ha cap opció, rellotge, un temps de sangonera, una marxa fúnebre per als anys de l'ocàs, un últim adàgio del que pugui treure vida? *(Pausa.)* Sembla que no. Res a les mans. Una bufetada.

El monjo explica com va ser seduït en un taronger per la Dorabella, i més tard apallissat pel xicot d'ella, en Merv. Es vanaglorieja de com va barallar-se amb el gran Les Darcy, i de com havia dinat al millor restaurant de Melbourne, posant-li les coses difícils al cambrer, en Boris. Les dones que havia tingut i la mort del seu germà, en Luke, li vénen a la ment. Descriu la tomba que s'ha preparat a si mateix: «La tradicional, de sis peus, amb parets suaus de fang vermell cuit i amb el terra de seda». Ha planejat d'estirar-s'hi i «rumiar sobre la vida» mentre mira la Creu del Sud al cel.

L'obra té un nombre molt gran de records perspicaces, presentats amb molta energia i envoltats metòdicament de molts aspectes de la mitologia i les formes australianes.

Abans de comentar altres obres de l'APG que van tenir èxit, caldria fer una mirada cap al nord, cap a Sydney, i les troballes del Nimrod Theatre, un grup fundat per John Bell, administrat per Ken Horler i dirigit per Richard Wherrett. Bell, actor educat en els clàssics i director de gran talent, avui dia viatja per tot el país amb la seva Shakespeare Company, tot i que el Nimrod fa temps que no existeix. Al desembre del 1970, estava molt interessat a treballar en produccions que traguessin el teatre australià de l'estancament. Juntament amb els seus amics, volia un teatre diferent, *antistabishment*, teatre nu, amb una llengua aspra, res que fos costós. Volien excavar a fons en la seva cultura i explorar allò que creien que era necessari per a la societat. Originalment, van muntar les seves peces a Kings Cross, a un espai que havia estat abans una establia de cavalls, més tard una escola de dissabtes i després un gimnàs. El 1974 van marxar a la fàbrica Cerebos Salt and Fountain Tomato Sauce Factory, a Surry Hills, que es convertí en el Nimrod Theatre, un focus vital per al teatre de Sydney durant la dècada següent. Era un espai obert que tenia cadires de jardí per al públic. La companyia no era una col·lectivitat, sinó que l'administració intentava incorporar els actors segons els muntatges, mirant d'assegurar-los el sou i el dels escriptors amb contractes i continuïtat en les activitats.

Com a contrast amb l'escena de Melbourne, el Nimrod era realment molt menys polític, més de vodevil i de *music-hall*, potser més cínic i cosmopolita, especialment a l'hora d'escollir les obres europees del passat i el present. La poesia, la cançó i l'energia n'eren els motors; potser recordaven el passat irlandès, però estaven molt compromesos amb l'empresa de crear una impressió distintiva del que era ser un actor australià aquí i ara.

Una obra remarcable que capta l'esperit del període és *The Legend of King O'Malley* ('La llegenda del rei O'Malley') (1970). En realitat, no era una creació del Nimrod, sinó que va ser produïda pels associats al NIDA al Jane Street Theatre, un annex de l'institut d'interpretació. Bell dirigí el xou amb els seus companys llicenciats del NIDA, i l'obra és molt representativa d'allò que començaven a crear. Es va muntar diverses vegades i va fer gira per la nació; més tard s'ha tornat a estrenar aquí i a l'estranger diverses vegades. Es tracta d'una vetllada de teatre obscè i per a amants de passar-s'ho bé. La van escriure Michael Boddy i Bob Ellis. King O'Malley va ser un banquer nascut al Canadà que havia emigrat a Austràlia i que es va incorporar a la política estatal abans de ser un membre important en el nou parlament federal. Va ser membre de la primera Cambra de Representants, el 1901, i es convertí en el ministre d'Affers Interns; finalment es va discutir amb W. M. Hughes, primer ministre dels anys 1915 al 1916, per l'assumpte controvertit de les llesves a les forces militars durant la Primera Guerra Mundial:

HUGHES: Sr. O'Malley..., necessitem les lleves i vull guanyar el referèndum.

O'MALLEY: Sr. primer ministre, sobre aquest assumpte guardaré silenci, però no parlaré en nom vostre. Perquè si parlés d'aquest assumpte, cosa que no faré, ho faria en contra de vostè.

HUGHES (sord): Com diu, Sr. O'Malley?

O'MALLEY: Què diables, Sr. ministre! Com a ciutadà civil, votaré «no» en el referèndum de les lleves.

Mentre es dissenyava l'obra, s'estava produint la guerra del Vietnam. S'estava pressionant Austràlia a allistar els homes en una guerra que ningú no volia. Les lleves es van fer per compensar el ressentiment. I es va fer com una loteria, es podia anar a la guerra segons si la bola amb un nom sortia o no al bombo. Van haver-hi uns quants dies de protestes violentes i llargues manifestacions als carrers. *The Legend of King O'Malley* feia l'examen d'aquest cas, i ho feia agressivament, amb una obra sobre una lluita moral similar que havia envoltat la política australiana durant la Primera Guerra Mundial.

Tractava el fet de parlar lliurement, per un costat, i el de l'allistament obligatori, per l'altre. I, de fet, l'estil de l'obra era una mica com un sac de boxa; era escandalosa, amb tècniques de vodevil i de teatre burlesc lliures, amb cançons, la majoria himnes, i gags, *slapstick*, melodrama i *music-hall*. Els personatges eren ben físics, exagerats i còmics. Es convidava el públic a unir-se a l'espectacle. Acudits polítics pertot arreu. Però, encara que amb to còmic, el propòsit era molt visible, com va dir un ministre:

Crec que mentre és un privilegi de l'home el fet de donar la vida per una causa, no és un privilegi de l'Estat prendre-li la vida si la vol conservar per ell mateix.

(De l'acte II, escena XI)

El repertori, amb els anys, va conservar el compromís del principi i se'n van muntar cent disset obres australianes de les dues-centes cinc presentades en disset anys. Sortosament l'administració va canviar, i també ho van fer els actors i els directors, i el contingut australià se'n va apartar, en favor d'obres europees i americanes modernes, i amb algun clàssic ocasional. Els escriptors Alex Buzo, Alma de Groen, Peter Kenna, destacats pel tractament intel·ligent dels personatges irlandesos familiars, Jim McNeil i les seves obres des de la presó, David Williamson, crític social molt perceptiu i escriptor brillant de comèdies, Louis Nowra i les seves concepcions clares i determinades, i Stephen Sewell, probablement l'intèrpret més dinàmic de les filosofies socialistes; tots es van inspirar en les representacions del Nimrod, encara que Buzo, Williamson i Sewell també van treure moltes idees de la seva feina amb l'APG anterior.

Tant l'APG com el Nimrod van desaparèixer quan van canviar-ne els integrants i els líders es van cansar. Una companyia teatral es nodreix freqüentment de personalitats fortes que tenen ideals molt marcats i que en la seva independència poden també decantar-se cap a un trencament ràpid de la cooperació. Això pot ser esgotador. El gust del públic també canvia. Al capdavant, un bon públic porta al teatre el món que l'envolta. Aquest fet determina, al final, què vol veure al teatre. Si el món és fred, materialista, opressiu quant als horaris laborals, distant, té valors superficials i no té ideals, és molt difícil estar segur de cap a on dirigir-se. Per tant, els temes que cal tractar no estan realment clars; només hi ha un embolic d'indecisions. Cap als anys vuitanta, la recerca de la «identitat» es va «passar de moda» en molts nivells, i la necessitat de

buscar la integritat nacional, tan pertinent en el moment del conflicte del Vietnam, era una cosa del passat. La funció d'aquests grups de rebels ja no tenia lloc a la comunitat, com a mínim no en la mateixa línia amb què es van fundar. De manera proporcional, les subvencions van començar a minvar, perquè les companyies estatals rebien un percentatge cada cop més gran de les beques i, en una economia tan inflada, el suport econòmic era insuficient per continuar.

David Williamson (1942) es va convertir més tard en el dramaturg australià amb més èxit de la seva generació, i va guanyar molts premis per les seves obres i guions cinematogràfics. Va començar en aquells primers temps a La Mama i amb l'Australian Performing Group. La seva producció és prodigiosa, té més de dotze guions de cinema, molts de televisió i adaptacions, a més d'una obra anual des dels primers dies a La Mama. Gràcies als guions, ha esdevingut un reporter important de la vida australiana contemporània, perquè ha fet un ús dels personatges molt fàcils de reconèixer i assumptes que tenen l'arrel en els esdeveniments socials del seu voltant. Els seus diàlegs tenen una economia agressiva que s'afegeixen a les seves observacions iròniques i a la comèdia esplèndida per la qual és famós. La societat contemporània és l'estímul de la seva feina. Com diu: «El teatre viu tracta de gent real en una situació social canviant, i sobre els conflictes divertits, tristos o traumàtics entre ells». Les seves obres han estat traduïdes a moltes llengües i muntades internacionalment amb grans produccions a Londres, Nova York i Washington.

En les seves obres tracta de manera personal les relacions humanes i el món que li és familiar. La seva primera obra de renom fou *The Coming of Stork* ('Quan arriba la cigonya') (1970), que tracta sobre la seva experiència com a llicenciat en enginyeria per la Monash University de Victòria. És una comèdia estrident sobre estudiants universitaris de tecnologia molt preocupats pel sexe, l'estatus i la carrera. L'heroi és un estudiant de matemàtiques neuròtic, Stork, que plega per estudiar jardineria. L'obra transcorre en uns anys en què encara era molt respectable tornar al camp i fer l'amor, no pas la guerra. El pobre Stork està molt preocupat per la seva salut, pel cor i, per descomptat, per les dones. El dramaturg contrasta les qualitats del grup en qüestions sexuals, obertes però estranyes, amb la intensitat amb què viuen les ambicions, les pors, les esperances i les alegries. És una peça poc refinada, poc subtil, per molts motius, amb personatges primitius i superficials. Però té molta força per la manera com mostra l'esperit rebel d'aquells dies. També anticipa el camí que prendria Williamson, en general, els trenta anys següents de la seva carrera, amb una mestria creixent. No ha escrit obres històriques, com tampoc obres que no estiguin situades a Austràlia. De fet, les seves obres reflecteixen els llocs on ell i la seva família vivien en aquell moment, i per tant tracta assumptes relacionats amb la classe mitjana de Melbourne i Sydney o els voltants. En general, les seves obres es caracteritzen per ser treballs rodons que tenen influència de l'escriptura cinematogràfica, sobretot quant a la multiplicitat d'escenes, més evident en treballs posteriors.

El 1971 Williamson va escriure *The Removalists* ('Els mudancers'), que, com *Stork...*, es va estrenar a La Mama, però en aquest cas va fer temporades a l'APG, al Nimrod el 1972 i més tard a Londres, el 1973, on va guanyar els premis George Devine Award i l'Evening Standard per l'obra més prometedora. Va tenir un èxit enorme i ara roman com a clàssic del repertori australià modern. L'obra tracta del poder i de l'abús que se'n fa, en aquest cas a mans de dos policies. Els jocs que s'empesquen els personatges per sobreviure és una qüestió recurrent en tota la seva obra, i aquest treball també el desenvolupa. El sergent Simmonds i l'oficial Ross perden

el control, apallissen un home fins a matar-lo, i després ho fan amb un altre, i declaren que la víctima va morir perquè es resistia a ser detingut. Representen figures d'autoritat inqüestionables que abusen de la seva posició. L'obra inclou molts acudits, però quan acaba el públic resta callat per l'horror que acaba de presenciar: En aquest treball el dramaturg revela la seva impressió sobre la violència amagada que es deriva de la frustració personal i de la repressió sexual de la societat australiana. El text és curt i concentrat; el diàleg, carregat d'amenaçes i confrontacions, és servit amb la cadència del discurs australià.

El primer acte s'obre amb una divertida entrevista entre Simmonds i el nou recluta, Ross. Des del principi de l'obra l'abús d'autoritat hi és present, encara que s'amaga darrere l'humor:

Una oficina petita, interior, en una comissaria de policia. El sergent Dan Simmonds, gras, amb cinquanta i escaig, s'estira damunt d'un escriptori vell, mira fixament en Ross, que té vint anys. Es fa un llarg silenci.

ROSS: Bé, què vol que faci, sergent?

SIMMONDS: Per començar, pots deixar de moure els peus. *(Pausa.)* Creus que et deixaran de pagar si t' enxampen dret sense fer res? *(Nerviós.)*

ROSS *(nerviós)*: No paguen malament, oi?

SIMMONDS *(mirant uns mots encreuats que ha estat fent)*: Màgic, sis lletres, Ross. *(Pausa.)* Està bé. Ja ho tinc. *(Escriu.)* El sou no és bo, Ross. Estaria bé si estiguessis als llocs indicats, però aquest no n'és un. No hi ha suborns, aquí. Alguns extres, però sense suborns.

ROSS: Un recluta de menys de vint-i-un anys cobra com un adult ara. Ho sabieu?

SIMMONDS: Quants anys tens tu, Ross?

ROSS: Vint.

SIMMONDS: Els diners no són importants, noi.

ROSS: Bé, s'ha de considerar, això.

SIMMONDS: Sí, també s'ha de considerar que ets un torracollons. Què fa el teu pare per guanyar-se les garrofes?

Des del principi, el sergent fa servir la seva autoritat per posar el recluta al lloc que li pertany. És mal educat, amb la repetició del nom, «Ross» i «noi», el menysté. Simmonds no contesta mai cap pregunta, no pas directament, encara que Ross ho fa ràpidament. Simmonds interroga en el seu temps lliure, així mostra que és qui pren les decisions; n'està al càrrec. Les referències al «màgic» i als mots encreuats són còmics, com també la part del diàleg en què li demana que deixi de moure els peus. L'entrevista entre el vell i l'innocent nouvingut té tots els ingredients d'una escena còmica. Es pot comprovar amb la frase «Sí, també has de considerar que ets un torracollons». El text tira del públic en dues direccions en aquests primers moments introductoris de l'obra. El sergent pregunta al recluta sobre la família, torna al sou i les responsabilitats, es riu del seu aprenent, qualsevol cosa és prou bona per fer-li l'entrevista al més incòmoda possible i per demostrar-li l'autoritat. En el fons, és un home feble, un oportunista mandrós que gaudeix de mostrar el poder:

SIMMONDS: No podem amb coses grans, perquè només som dos. *(Pausa.)* Podem fer-ne de petites, però, és clar, si són petites potser no mereixen l'esforç. *(Pausa.)* La càrrega de feina aquí depèn de com vegis les coses, Ross. Res no és massa fins que no ho és per a nosaltres, igual que res no és massa petit fins que ens preocupa. És el millor lloc de la ciutat, noi. Pensa que ets un afortunat.

ROSS: Llavors, què fem?

SIMMONDS: Allò que sembli interessant. I si no hi ha res d'interessant, mirem la pel·lícula del matí.

Un problema interessant sorgeix quan dues germanes molt atractives arriben a la comissaria per denunciar que a una d'elles, Fiona, l'ha colpejada el marit. Simmonds es pren temps, gaudeix de fer el recull de la queixa. Pressionada per la germana, Kate, que sembla que ha conspirat amb el sergent, Fiona s'aixeca el jersei i la faldilla per ensenyar els blaus. En Ross és l'encarregat de fer-ne les fotografies. El diàleg fa que tot sembli raonable, es fan acudits en les rèpliques, però a posteriori l'amenaça i la malaltia inherents a la situació són molt clares:

KATE: Ensenya al sergent els blaus, Fiona.

FIONA (*dubtant*): El més gran el tinc a l'esquena.

SIMMOND: Fem-hi una ullada, doncs.

Fiona, dubtant, s'aixeca el jersei. El sergent inspecciona amb molta cura els malucs i l'esquena, empenyent suaument la pell, lascivament. Mentre ho fa, de vegades mira la Kate, establint una espècie de conspiració carnal entre ells. La Kate sent plaer sexual a causa de la lascívia del sergent.

SIMMONDS: Fa mal?

FIONA (*s'encongeix*): Sí.

SIMMONDS (*tocant*): Aquí?

FIONA Sí. Allà. (*S'encongeix.*)

SIMMONDS: Sí. En veig el color. Un d'aquests ocellets que no porten sostenidors, eh?

KATE: La natura no ens va fer per portar sostenidors, sergent.

SIMMONDS: De fet, la natura no us va fer així. (*Abraça la Fiona amb un braç.*)

KATE: Té un altre blau al maluc.

En Simmonds s'ajup i li aixeca la faldilla una mica.

SIMMONDS: No el puc veure bé. Ah, sí, és allà. Ross, pren nota... No, encara millor. Agafa la Polaroid, Ross...

Ara en Ross s'implica més directament; pren fotografies dels blaus. La irresponsabilitat del seu superior li ha estat imposada, al jove ajudant. En Simmonds vol encara més de la seva trobada amb les dones i dissenya un pla per ajudar a treure els mobles del pis de la Fiona. Ella ha llogat un altre pis just a la cantonada per fugir del marit, que es passa la major part del temps al *pub*, borratxo. Desafortunadament, tot es capgira quan Simmonds arriba al pis i es troba el marit. Els policies arriben, esperen poder passar una estona amb les dones, però de fet es troben el marit enfadat, que al final acabaran matant-lo. L'obra acaba amb els dos policies a la presó, com a conseqüència de la salvatjada que han fet.

Els temes que tracta Williamson canvien progressivament amb el temps. A *Don's Party* ('La festa d'en Don') (1971) trobem la pèrdua de les eleccions del partit laborista el 1969 i la permissivitat sexual dels amics d'en Don que ofeguen les misèries en una festa. La guerra del Vietnam va inspirar *Juggler's Three* ('L'arbre del malabarista') (1972) com a resposta a la reacció pública en contra de les lleves obligatòries i les dificultats que troben els soldats quan tornen del combat. *What If You Died Tomorrow* ('I si morissis demà?') (1973) fou una comèdia domèstica sobre les dificultats que té una parella de mantenir la comunicació i l'estabilitat. Basada en les seves experiències com a professor universitari, *The Department* ('El departament') (1974) és una exposició terriblement divertida sobre la lluita burocràtica interna a la universitat. Després va venir *A Handful of Friends* ('Un grapat d'amics') (1976), una comèdia negra sobre parelles cansades i l'artista creador en una societat en què en un primer moment tot són lloances, i gelosia, tot seguit. El futbol australià, esport molt popular, va proporcionar el tema al seu text

AUSTRALIAN DRAMATISTS

David Williamson

COLLECTED PLAYS VOLUME II

The Department

A Handful of Friends

The Club

Travelling North



Portada del segon volum dedicat al teatre de David
Williamson (Collected plays volume II.
Sidney: Currency Press, 1993).

següent, *The Club* (1977). Es tracta d'un estudi molt divertit sobre les lluites internes entre els administradors i els jugadors, perquè els jugadors se senten tractats com a mers objectes d'una guerra comercial.

El 1979, Williamson fa un canvi cap a Sydney i escriu *Travelling North* ('Viatjant cap al Nord'), que és una obra sobre una parella gran rejoyenida per una relació amorosa. Deixen Melbourne per anar al nord, per viure al tropical Queensland. El dramaturg pren un nou camí, mitjançant una estructura que ajunta trenta-tres escenes en tres localitzacions geogràficament allunyades i que cobreix un temps de dos anys i mig. L'interès per Txèkhov és aparent en aquesta obra càlida i acuradament escrita. Encara que alguns personatges són més tossuts que d'altres cap no és inherentment dolent. La comèdia és una afirmació de la vida i el valor de l'amistat. Frank, de

setanta-quatre anys, i Frances, de setanta-dos, han decidit casar-se. En les trenta escenes prèvies han d'enfrontar-se als dubtes, així com a l'oposició de la família, que està molt preocupada. Ara, al final, a l'acte II, escena XVII, han de fer-ho amb el jutge que els casarà, resignat amb la seva decisió:

Sydney. Frank, amb un vestit blanc elegant, està al costat de Frances, davant d'un jutge, la manera melosa i paternal de parlar del qual indica que creu que en Frank està senil.

JUTGE: Puc dir, abans de començar, que és un privilegi per mi casar una parella com vosaltres?

FRANK: Per què? Què tenim de diferents, nosaltres?

JUTGE: De vegades, no puc deixar de pensar que la gent jove d'avui pensa que la felicitat està reservada per a ells només.

FRANK: Tenen raó al 99%.

JUTGE (*ignorant el comentari*): Així que, personalment, trobo que és meravellós quan la gent, a la tardor de la vida, troba l'amor.

FRANK: Llavors comencem, oi?, abans que la tardor es converteixi en hivern.

JUTGE: Deixi'm dir només, Sr. Brown, que és enormement encoratjador de trobar algú amb la seva edat amb tanta energia.

FRANK: Sí, l'esperit és fort, però la carn és maleïdament dèbil, així que pareu aquesta xerrameca paternalista i posem-nos-hi.

Tot el que envolta aquesta escena és molt emocionant, és tractat amb molta habilitat, morçament, com en Frank, i amb bon humor: No és gens banal en cap moment. Williamson no escriu d'aquesta manera. Poc després, en Frank mor en pau amb ell mateix i amb el món que l'envolta. *Travelling North* és una obra mestra.

1980 va donar *Celluloid Heroes* ('Herois de celuloide'), una sàtira sobre la indústria del cinema en què una companyia d'egomaníacs tracta de produir beneficis il·lícitament per convèncer el Festival de Cannes de la importància social de la seva obra. La guerra de sexes surt a la superfície, un altre cop, a *The Perfectionist* (1982); la segueix *Sons of Cain* ('Fills de Caim') (1985), que moralitzava sobre el crim, la corrupció i el rol de la premsa en una societat lliure. Després va venir *Emerald City* ('Ciutat Maragda') (1987), una faula moral sobre la riquesa, el poder, l'estatus i els compromisos als quals ha de fer front un artista que busca l'èxit. La ciutat de Sydney apareix com un lloc per a amants del plaer, amb una pinzellada de decadència, al contrari de la puritana Melbourne, fosca i grisa, controlada i conservadora. Colin, un guionista de trenta anys i escaig, parla amb el seu agent, Elaine, de cinquanta anys:

ELAINE: Ningú a Sydney perd el temps debatent el significat de la vida —perquè és aconseguir una casa a la platja—. La gent hi dedica la vida. Has vingut a una ciutat que sap de què va això, t'hi aviso. Només hi ha una ètica: que no hi ha ètica. Les fidelitats s'adapten cada dia, la traïció s'anomena perspicàcia i els homes honestos, babaus.

COLIN: Jo creia que t'agradava el lloc.

ELAINE: M'agrada. És la meva ciutat i l'accepto tal com és. No et comportis com si encara fossis a Melbourne, ja pots anar dient adéu.

Aquests comentaris són amargs, cíncics i marquen el to d'aquesta fràgil sàtira, encara que còmica. Tot seguit entra en la història la seva dona, Kate. Odia Sydney amb tot el cor: «Tot són

resplendors, imatge, estil. New York però sense intel·lecte.» Continua elogiant els amics, que són treballadors socials als suburbis de Melbourne:

KATE: Als meus amics no els preocupen els diners ni la fama. Terri treballa fins a treure la llengua fora dels suburbis de l'oest, ajudant els nens a sortir de la pobresa intel·lectual i material. La Sonia intenta reparar la psique de dones a les quals els marits les han apallissat, i Steve fa servir els seus coneixements legals per intentar que els poderosos no estripin les entranyes dels febles...

(De l'acte I)

Les dues dones exagereu la realitat per defensar les seves idees, però el dramaturg, alhora, treu les qüestions que són el dia a dia d'una societat material en la qual viu, i sobre la qual ha decidit parlar en boca dels personatges. El guionista Colin trenca les regles dels preus de la indústria cinematogràfica quan intenta vendre els guions, però al final accepta que les seves visions extremes ja no són les mateixes. Ha vist una altra cara de Sydney. Malgrat que dubta, s'hi quedarà:

COLIN: Què m'ha fet canviar d'idea? Estava esperant un taxi a la ciutat i vaig veure dos vagabunds dormint en un banc. Una furgoneta de la missió va entrar i un noi jove va travessar i va parlar amb ells, sense voluntat de jutjar-los, i els va portar a un lloc segur i calent... Aquell noi no somia mansions a la platja. Li paguen dos-cents dòlars la setmana, uns quants saben que és una bona persona, i, pel que fa a mi, això és suficient.

(De l'acte II)

Diu, amb molt de sentit, que no es pot culpar una ciutat: «Els dimonis estan en nosaltres».

Les obres sorgeixen i una a una dibuixen les ambicions contemporànies i les obsessions de la vida urbana i de classe mitjana a Austràlia. El 1989 va ser *Top Silk* ('Advocat d'alta volada'), un estudi sobre el poder i la corrupció dels alts càrrecs, que en aquest cas implicava advocats; el va seguir *Siren* ('Sirena') (1990), una comèdia sobre sexe, poder i egoisme. L'impacte demolidor que tenen els problemes econòmics en les relacions humanes és el tema de *Money and Friends* ('Diners i amics') (1991), que s'inspira en la pregunta: «Quina és la nostra responsabilitat amb un amic que té problemes?» L'obra següent és *Brilliant Lies* ('Mentides genials') (1993), centrada en una dona jove que fa una acusació falsa sobre un soci per venjar-se d'una suposada mentida. L'obra posa l'atenció en la feblesa inherent de les lleis recents que han estat dissenyades per protegir els drets de les dones, les quals en les mans apropiades poden ser una causa de greu injustícia. La mentida i el mentider són personatges de la ploma de Williamson, que va tornar a parlar d'ells a *Sanctuary* ('Santuari') (1994): un famós periodista d'investigació és entrevistat sobre la seva vida per un jove estudiant de doctorat. El treball perseguia la idea que l'anomenada premsa «lliure» és, realment, controlada per la premsa «no lliure».

Dead White Males ('Homes blancs morts') (1995) es torna a inspirar en la universitat i en una anàlisi satírica d'unes certes tendències en humanitats, diversos corrents sota el nom de «postmodernisme», «deconstruccionisme» i altres «ismes». El dramaturg desbanca la idea dels humanistes, que diuen que el significat i la realitat només són paraules. Shakespeare es presenta en persona per defensar els valors de l'esperit humanista. El 1996, l'obra de Williamson *Heretic* ('Heretge') també qüestionava unes altres troballes acadèmiques, en aquest cas les de l'antro-

pòloga americana Margaret Mead, que, el 1925, va visitar Samoa i la va definir com una societat utòpica, lliure de les pràctiques socials restrictives de la societat occidental. L'escriptor plantejava un escepticisme sa davant de gurus com Mead i apartar-se d'aquells que defensen aquest tipus de fraus. A *Third World Blues* ('El blues del Tercer Món') (1997) va reescriure una obra anterior sobre Vietnam. Aquesta nova versió és més rica en punts de vista i molt divertida. L'obra següent, *After the Ball* ('Després del ball') (1998) explorava dues generacions de vida familiar a Austràlia i els records dolorosos de dos germans la mare dels quals s'està morint.

Durant el 1999 el seu interès canvià envers la resolució de conflictes amb una obra anomenada *Face to Face* ('Cara a cara'), situada en un entorn industrial. Unes altres obres de temàtica similar la van seguir, com per exemple *Corporate Vibes* ('Ambient corporatiu') (1999), sobre les pràctiques il·lícites d'una immobiliària; *A Conversation* ('Una conversa'), que se centra en la reconciliació de dues famílies relacionades per la víctima d'una violació, i *Charitable Intent* ('La bona intenció'), sobre un conflicte a la feina entre dos empleats que aspiren a un lloc de direcció. Aquestes darreres obres es van estrenar el 2001. Els darrers quatre treballs tenen personatges de molta força, obres plenes d'emocions, totes sense descans. El 2000 va produir *The Great Man* ('El gran home'), que tornava a mirar enrere, al període dels governs de Hawke i Keating. Dues obres més, relativament domèstiques, les van seguir: *Soulmates* ('Ànimes bessones') (2002), sobre llibres, escriptors i lectors, i *Birthrights* ('Drets de naixement') (2003), una obra agredolça sobre la maternitat i la inseminació artificial. L'obra més recent de Williamson és *Amigos* (2004), que explora la natura competitiva de les relacions entre homes a Austràlia.

No hi ha cap altre dramaturg australià que s'hagi pres l'estudi dels homes i les dones australians més seriosament. Hi ha diverses situacions socials que David Williamson no ha tractat, per descomptat, però realment el seu ingeni afilat i perspicaç ha sabut treure a la llum més situacions que cap altre actualment. Tracta situacions que comparteixen la gran majoria d'australians d'avui. Alhora, ha aportat la sofisticació a les idees que tenim de qui som i de com ens relacionem els uns amb els altres. La seva visió fa un pas endavant des del dolor singular de Jemmy Green, la indignació de Peter Lalor, el compromís de Ned Kelly i l'orgull de la família Rudd. Per tal de fer-ho, Williamson ha hagut de centrar l'atenció en un assumpte, que és el que ha estat fet durant gairebé quaranta anys. Les seves obres són una font meravellosa de records del pas del temps.

Stephen Sewell (1953) és un altre escriptor que ha tingut fama des de les seves primeres experiències amb l'Australian Performing Group. Va escriure sobre les seves idees:

Sabem què és Austràlia: viure en un món que va de crisi en crisi, però amb prou esperança per donar a llum infants i prou humanitat per impressionar-se per la crueltat. Això és Austràlia: plorar, cridar, riure, jugar, viure i morir.

(Del seu guió de *The Blind Giant is Dancing* ('El gegant cec balla'), març del 1985)

Sewell és un home de consciència política molt sentida, la qual explora amb rigor intel·lectual en els seus textos. Nascut en una família treballadora, sobre la qual reflexiona a *The Father We Loved on a Beach by the Sea* ('El pare que vam estimar a la riba del mar') (1977), escriu amb compassió dels que no tenen feina i són pobres. És molt conscient de les forces que controlen la societat, de la mà manipuladora de la indústria, de la pressió de la política extrema, com el

nazisme i el comunisme, i del que això pot significar per a la gent, les seves llibertats, les seves ambicions i els seus ideals; aspectes, tots aquests, que pot capturar amb la ploma. La seva mirada és àmplia i internacional, perquè veu Austràlia en un context global. Dues de les seves obres mereixen ser estudiades amb atenció; primer, la meua favorita, *Traïtors* ('Traïdors') (1979), i després, *Hate* ('Odi') (1988).

Traïtors la va estrenar amb l'APG. Més tard s'ha representat per tot Austràlia, i a Londres i Nova York. És una obra plena de tensió, molta acció i una relació amorosa absorbent que és el teló de fons general, en aquest cas el col·lapse de l'idealisme sota un govern autoritari. Tracta sobre política durant la Revolució Russa, particularment sota el poder de Stalin, quan els ideals de la Revolució d'Octubre es van deixar de respectar. L'acció se situa el 1926, encara que hi ha un parell d'escenes del 1941. Stalin s'ha convertit en un monstre, té espies i un sistema policíac opressiu que fan la vida difícil als dissidents; la llibertat d'expressió no existeix. La paranoia i la traïció han desbancat la veritat i la innocència; oficials menors i treballadors joves i idealistes estan atrapats cada dia en fets salvatges. És un règim totalitari i repressiu. Els febles no hi compten, tal com en Kolya Lebeshev, vell oficial de la policia secreta, home astut, ho deixa ben clar. Parla amb Krasin, un membre més jove de la policia secreta, un home amb consciència, una consciència que, al final, el porta a disparar-se un tret al cap. Krasin ha apallissat un home anomenat Rubin, acusat d'agitació contra el govern, quan provava que confessés. Ara informa el seu cap:

Ròfegues de trets a la llunyania. Lebeshev, suant, s'asseca la cara. En Krasin entra.

KRASIN: Afusellen els treballadors.

LEBESHEV: Contrarevolucionaris.

KRASIN: Treballadors!

LEBESHEV: Jueus, intellectuals, porqueria, petita burgesia. Els esborrarem de la història.

Pausa.

KRASIN: En Rubin va signar.

LEBESHEV: Afusella'!

KRASIN (*s'enfonsa*): Déu, no, Kolya, no el pots matar ara.

LEBESHEV: És culpable d'ofensa capital, en tens la confessió.

En Krasin plora desconsoladament.

KRASIN: Si us plau..., no ho entens...

LEBESHEV: Aquest home ha traït el seu país.

KRASIN: Nosaltres l'hem traït; nosaltres som els traïdors.

LEBESHEV: Ets feble. (*Fent senyals per la finestra a les protestes.*) Igual que ells. Estem construint el socialisme, Krasin. Si hem d'adobar tres generacions de russos, ho farem: les preses, les fàbriques, les mines, les tornarem a construir de zero. Ara hi haurà una guerra a Alemanya, tothom ho veu. Creus que els capitalistes ens ajudaran? Se n'alegraran quan en Hitler destrossi el país. Estem sols i si no som capaços de construir els nostres tancs i d'armar els nostres soldats, ens esclafaran. Si hem de ficar els pagesos a les fàbriques a cops de fuet, ho farem. Si hem d'afusellar treballadors que són massa lents, ho farem. Construïrem el socialisme, igual que els burgesos van construir el capitalisme de la sang dels treballadors. Tu creus que això que està passant ara és brutal. Però encara no ha començat.

(De l'acte III, escena XII)

Qui són els traïdors? Són els idealistes com el treballador Rubin i l'estudiant Anna, que han estat espiats, forçats a confessar i a abandonar el país? D'altra banda, potser són les agències

estatals, les que són traïdores, perquè han establert el seu poder amb una promesa que de seguida han oblidat per l'egoisme de continuar al poder.

Hate (1988) és una obra amb pocs actors, cinc membres d'una família, que se centra en la mentida, la bancarrota moral i la corrupció, que són al centre del capitalisme. Són tres actes i trenta-dues escenes. Els membres de la família són John Gleason, de seixanta anys i escaig, el patriarca, un empresari ric i polític influent de dretes casat amb Eloise i pare de Celia, una geriatrista amb consciència, Michael, una mena de poeta, i Raymond, un *broker* famèlic de diners, tots plegats de trenta anys. L'acció té lloc a la llar familiar, en una rica propietat rural a Austràlia, encara que se sent la ciutat de prop durant l'obra. Les converses giren sempre entorn de les finances, la política i la corrupció.

En qui pots confiar? L'argument es teixeix entorn de fets despietats. En Raymond trama succeir el pare en el càrrec de president de la companyia familiar. El pare, tanmateix, ha fet plans per assegurar que la seva filla Celia serà la cap del negoci per protegir els actius familiars. Michael, fastiguejat de tanta ambició, és provocat a matar el pare amb una destrall. Llamps i trons i tensions creixents envolten aquests personatges, que s'esgaripen els uns als altres. Teatralment, l'obra no és realista i il·lustra el gran interès de Sewell per la imatgeria, els gestos i els símbols.

L'obra s'estructura entorn de la noció de ritual. La família es reuneix durant la Setmana Santa, el període de la resurrecció a la mitologia cristiana, el ritual més important que anticipa una nova vida. Durant tota l'obra es fan referències constants a la mort. La primera escena en marca el to:

Al camp. De dia.

CELIA: Les ombres es fan més llargues; gairebé tornem a ser a l'hivern.

MICHAEL: Aquí sembla que sempre és hivern.

CELIA: On és la casa? Em sembla que m'he tornat a perdre.

MICHAEL: Cap allà, més enllà dels arbres.

Se sent una gavina mentre la Celia fa voltes, amb els braços estirats.

CELIA: Puc sentir l'olor del mar.

MICHAEL: S'està morint.

La llum canvia.

(Acte I, escena I)

El lloc on se situa aquesta escena introductòria ens torna a portar la noció constant que a Austràlia la virtut existeix. A l'obra, aviat succeirà tot el contrari. El braç tacat de la política i els seus socis de la ciutat estan a punt de profanar les immaculades vistes i sons del camp. L'encarregat d'això és el pare, el membre del parlament, l'empresari, John Gleason. Michael, el fill, és un noi sensible que diu el que pensa i mai no oculta les emocions. Té un punt de vista singular de la situació familiar:

MICHAEL: Ets el nostre pare, ens has fet créixer; ens vas donar a escollir i vas escollir per nosaltres; ens vas fer ballar al teu so fins que creïem que érem tu i llavors ens escups la flema d'infectar el món; ens has tallat les cames.

Fins i tot de nen, en Michael evitava el pare. Descriu com s'amagava a la cantonada de la

capella familiar i jugava amb les pedretes «mentre la tempesta de la teva vida lluitava a la porta». En Michael no volia viure en l'odi que l'actitud del seu pare respirava:

T'estimava, pare, t'estimava fins que les dents del teu amor em van començar a treure les entranyes; fins que la meva ànima em va deixar; t'estimava; i llavors et vaig odiar més del que em pensava que es podia odiar un altre.

(...)

Vas fer impossible l'amor; però l'amor roman. Hi ha amor aquí, pare; amor entre els malalts; l'amor que ve de la valentia d'un altre en el dolor.

(De l'acte III, escena VII)

En Michael sacrifica el pare i, en fer-ho, purga la família de tota la impuresa. L'acció és la clau de la paràbola, d'una existència més compassiva i compromesa amb l'amor envers els membres de la raça humana i no pas amb un instint salvatge de manipular-los per satisfer l'ambició.

El missatge de Sewell és dur. És com si les pitjors qualitats de la natura humana estiguessin associades amb la política, i aquestes qualitats, al final, fan treure el millor de la gent implicada. El pare mor de manera encoberta. Es diu que és un accident de tractor; i Raymond, el fill d'orientació empresarial, en pren el lloc; per tant, el cicle continua. En Raymond diu les darreres paraules de l'obra quan un any més tard, en una missa en memòria del pare, descobreix una estàtua de bronze amb el següent comentari desafiant: «No és només un monument per a ell, sinó un monument per a tot el bo que hi ha en aquest país». Després d'haver vist una obra que mostra tant d'odi, un es qüestiona si el «bo» del país no s'està destruint. Realment, és un missatge que el dramaturg intenta considerar seriosament.

L'escriptor presenta un ingeni ràpid, una gran facilitat per invertir els conceptes i jugar amb la ironia alhora que expressa la seva opinió. Una obra prèvia, *Dreams in an Empty City* ('Somnis d'una ciutat buida') (1986), sobre la pèrdua d'ideals, que és part del monòlit urbà, es va anticipar a *Hate*. L'obra que la segueix, *King Golgrutha* ('El rei Golgrutha') (1991), dispara l'ambició i la corrupció cap a una enorme dimensió i amuntega la seva lletjor al teatre per mitjà d'un personatge obès, Gusto, poderosament ric i egoista. En aquesta darrera obra usa lliurement les tècniques burlesques i l'exageració dels personatges per dir la seva.

Inqüestionablement, Stephen Sewell escriu sobre assumptes importants: mira Austràlia com una entitat global i busca el seu lloc en la humanitat; també investiga els comportaments dels australians, interpreta el que creu que veuen al seu voltant o haurien de veure. Lloa allò que funciona en aquest entorn democràtic i material, però ataca feroçment allò que el destrueix. Mirem el cas de la seva última obra, per exemple, *Myth, Propaganda and Disaster in Nazi Germany and Contemporary America* ('Mite, propaganda i desastre a l'Alemanya nazi i a l'Amèrica contemporània') (2003), que és una resposta a la paranoia general per l'11 de setembre. Hi constata la indiferència dels australians al fet que «a nosaltres també ens van enganyar» quant a les raons per unir-se als Estats Units en la invasió d'Iraq: «Escrivia des de la ràbia..., estava molt preocupat pel que estava passant». Pregunta: «Què li passa a la democràcia quan els ciutadans prefereixen (o troben més fàcil) creure les mentides que els expliquen els líders que enfrontar-se a la realitat de les situacions?» i «Quines són les conseqüències de la vida de tots els humans que es troben atrapats en el coneixement i la permissivitat de la corrupció pública?» Són les paraules d'un dramaturg segur que l'escenari té coses importants a dir sobre la condició humana.

Dos dramaturgs més han de ser mencionats en aquesta secció: Patrick White (1912-1990), el famós guanyador del premi Nobel de Literatura el 1973, i Louis Nowra (1950). Tots dos tenen en comú un cert ús del llenguatge, encara que, mentre que els personatges i els tons de White són complexos, Nowra s'allunya més dels seus personatges i de la societat que els alimenta.

Patrick White va publicar vuit obres, a més d'una rica col·lecció de novel·les per les quals és conegut. Va ser un escriptor innovador, que treballà independentment de les tendències teatrals de moda, i un escèptic del naturalisme com a mitjà per expressar-se. Els seus personatges són prou reals, encara que una mica exagerats, però s'inclinava a explorar l'existència de maneres molt poc convencionals. S'interessava per la mitologia i pels rituals de la vida quotidiana, que expressa en una llengua distintivament australiana, de vegades poètica, com a *The Season at Sarsaparilla* ('La temporada de Sarsaparilla') (1961), *A Cheery Soul* ('Una ànima alegre') (1962) i a *Night on Bald Mountain* ('Nit a Bald Mountain') (1962). El seu estil té tons absurds i èpics. Les seves obres sempre han estat controvertides per la crítica de la vida australiana que contenen i pel punt de vista que el dramaturg utilitza quan diu la seva: com a *Big Toys* ('Grans joguines') (1977) i *Signal Driver* ('Un conductor poc corrent') (1982).

Crec que la seva obra més interessant és *The Ham Funeral* ('L'enterrament del pernil') (1947), que, encara que els personatges comparteixen un coneixement d'ells mateixos difícilment provable, és una obra que funciona bé pel que fa a tot allò que ha de dir sobre la vida d'un estranger que s'està en una terra aliena. És una obra sobre «descobrir», sobre un jove que es trasllada a un lloc nou i el va descobrint gradualment abans d'estar prou segur per crear-hi una vida nova. Els personatges semblen reals i irreals alhora, una mena de titelles gegants manipulats per un director invisible que s'expressen amb un llenguatge ric i fluid.

L'obra gira entorn d'una casera realista, el marit, mort i silenciós, i l'inquilí del pis de dalt, al qual es refereix com el «jove». L'espai inclou quatre seccions que no canvien durant tota l'obra. «Representen el soterrani d'una pensió, l'escala i el *hall*, i les dues habitacions a la planta baixa.» El lloc és com la representació diagramàtica de la psique del jove, que inclou «portes tancades», un «soterrani» i unes «escales» que connecten els pisos. El llogater troba molt difícil acceptar la lletjor i les qualitats més tristes de la vida i repetidament torna al món dels seus pensaments:

EL JOVE (*compta en veu baixa*): Un... dos... tres... Al vespre, una monotonia callada s'apodera de les escales..., el dolor per tots els peus que han caminat per la moqueta. Mira. L'escarabat atrapat per la sabatilla vella i rosa de la llogatera... Hi ha un cantó on a un amic, o un amant, el va sorprendre la nit de dissabte..., i l'escala on la barana podrida no es va canviar mai..., no s'hi va deixar caure mai un lampista... Malenconia fatal, moments apassionats amuntegats a l'escala..., però cap d'ells va trencar la monotonia massa estona... El dolor torna silenciosament..., torna... i ens fem grans... sempre...
(De l'acte I, escena V)

Will Lusty, l'amo, ha mort i els familiars s'encarreguen d'enterrar-lo i de celebrar-ho amb pernil després de l'enterrament:

FAMILIAR 4 (*rient una mica*): Una cosa que ell voldria saber: què hi fas tu aquí?

EL JOVE (*enretirant-se*): Jo?

FAMILIAR 1: Sí! Tu!

EL JOVE (*tartamudejant*): A veure... Jo... he de saber. M'heu de donar temps. Si us plau...

FAMILIAR I (*amenaçant*): Marxa ara mateix.

FAMILIAR 4: Encara no t'ha contestat la pregunta.

EL JOVE: No, perquè... la gent que viu a la mateixa casa camina amb les mans obertes. De vegades es toquen els uns als altres. Però només les ombres. Aquest objecte inflat, l'amo, ho havia de saber. Però no ho sabia. Era sempre tan fosc com la cadira on seia..., tan gran, no explicava cap secret. Algun cop el vaig odiar per la seva lletjor i la seva immundícia. Em feia por la seva força. Una vegada, per un moment, gairebé me'l vaig estimar. (*Perd els nervis.*) Maleïts sigueu..., no veieu que estic obsessionat amb l'amo? (*Recupera el control; suaument.*) Bé, veniu? Us portaré al seu cadàver.
(De l'acte I, escena VIII)

Al final de l'obra, la llogatera li diu adéu amb un alegre «Envia'ns una postal de tant en tant! Fes-nos saber que estàs viu i bé!» El noi ja ha completat la iniciació en la vida en tots els nivells, fins i tot ha tingut una relació amb una noia que el persegueix en somnis:

EL JOVE: Que càlid que era el seu rostre... (*Va cap a la porta principal.*)... i, commovedora... (*Obre la porta, en una nit plàcida, a la llum de la lluna.*) ... encantadora, d'alguna forma... la forma d'aquells que han viscut, confessat i sobreviscut a la confessió. Bé, aquí és el carrer. (*Mira cap a fora per la porta.*) La nit no ha estat mai tan tranquil·la, o més a prop, si estiro el braç la podria tocar... com si fos una cara...
Surt de la casa, entra al carrer. Mentre la porta es tanca, la paret es dissol, i veiem com camina, allunyant-se, en una nit lluminosa.

TELÓ

(De l'acte II, escena X)

El treball personifica la lluita entre la frustració i l'expressió, el cos i la ment. Els sentiments es troben en l'isolament, en la lluita per comunicar-se, sobre com entendre els altres i com ser entès per ells, com participar en el procés normal de la vida sense sacrificar la pròpia identitat.

Louis Nowra s'inspira en Patrick White, sobretot en l'estil, la caracterització i en un gust pel teatre no naturalista. És reconegut pel tractament intel·lectual que fa dels temes, però manté una certa distància amb una implicació massa emocional. Un dels seus treballs, *Inner Voices* ('Les veus interiors') (1977), estrenat al Nimrod, proporciona un bon exemple de la seva mirada. És un drama contundent, de dotze escenes, que transcorre a la Rússia imperial durant les lluites entre Ivan VI i Caterina II, a la dècada dels anys seixanta del segle XVIII. Fonamentalment, l'obra mostra una lluita de poder que es duu a terme amb el control dels processos comunicatius entre els personatges principals. El solitari Ivan acaba abandonat als marges de la bogeria turmentat per unes veus interiors. L'atmosfera és desoladora, i l'humor, quan apareix, és negre. El 1980, Nowra va escriure un altre estudi intrigant sobre els processos de comunicació en un guió concentrat per a la ràdio anomenat *The Song Room* ('L'habitació de les cançons'). L'obra se situa en un hospital, on un home recupera l'habilitat de parlar i així revela el seu jo vertader. El dramaturg fa ús d'esquemes molt complicats en l'acció i un cert ritme per fer-la avançar.

D'entre totes les traduccions, novel·les i altres obres també va tenir molt d'èxit sobre els escenaris *Così* ('Així') (1992), en què una fascinació amb el comportament dels grups humans porta Nowra, com a dramaturg, a una llar mental on treballa en el rol de director del taller. Ajuda un grup de pacients esbojarrats a muntar l'obra de Mozart *Così fan tutte*. Com l'observador innocent que és, l'experiència el fa cada cop més empàtic amb aquestes persones. És una obra molt divertida, en què l'òpera es fa servir lliurement com a mitjà per dur a aquestes

persones a treballar conjuntament i potser a trobar una millor acceptació del seu lloc a la vida. Dissortadament, sembla que no funciona així. L'activitat resulta ser només una manera divertida de passar el temps.

Tema desè: multiculturalisme

Les influències culturals a Austràlia han augmentat enormement des dels dies dels primers assentaments quan, a banda de la població indígena, els habitants eren gairebé tots anglesos, irlandesos i escocesos. Durant cent setanta anys, la política governamental volia una Austràlia blanca que assimilés els aborígens i que barrés el pas a immigrants asiàtics o de l'Orient Mitjà. Ara tot ha canviat. El 1971, el primer ministre John Gorton, ja desaparegut, explicava: «L'ambició d'Austràlia ha de ser la d'esdevenir la primera societat realment multiracial». Avui, la població australiana d'ascendència britànica representa només la meitat del total. La resta és híbrida. Per tant, una idea que s'ha arribat a convertir en preocupació nacional és que «les oportunitats de la vida d'una persona no han d'estar limitades pel seu origen ètnic». Tothom defensa que ens hem de nodrir d'una diversitat de facultats i un intercanvi de costums i de tradicions quan hi ha bona disposició.

The Shifting Heart ('El cor canviant') (1957), de Richard Beynon (1927), és una obra que respon a l'arribada massiva d'immigrants després de la Segona Guerra Mundial. És una peça senzilla, localitzada al cor de la classe treballadora de Melbourne, on el veïnat té problemes per adaptar-se a una família de simpàtics immigrants italians. En essència, l'obra mostra una lluita de poder dels protagonistes per controlar els processos comunicatius. Un dels símbols còmics de l'antipatia envers els immigrants és el fet que no paren de llençar peixos per damunt la tanca i que bloquegen les canonades constantment. Un camioner australià, en Clarry, es casa amb la Maria, de la família italiana, que es queda embarassada. Però, un germà de la Maria, en Gino, molt impetuós, és apallissat i mor en una baralla durant un ball la nit de Nadal. És una tragèdia. S'esdevé la crisi. La Maria odia tenir el fill en terra australiana i en Clarry no se sent estimat. Poppa, el patriarca familiar, el convenç del contrari i canvia d'opinió. La decisió d'en Clarry i el naixement del nen, el petit Gino, són imatges d'un futur més optimista i clement.

Alexander Buzo (1944), d'ascendència albanesa, va escriure una obra petita que ha esdevingut una mena de clàssic, *Norm and Ahmed* (1968). Se situa en un sender dels carrers de Sydney, sota la bastida d'un lloc en construcció; hi ha una parada d'autobús i una galleda de brossa a prop. És mitjanit. En Norm és un «australià normal», un treballador de mitjana edat, senzill; l'Ahmed és un jove estudiant del Pakistan. El discurs d'en Norm és aspre, està ple de clixés, mentre que l'Ahmed és molt educat i té bones maneres. En Norm és molt obert; l'Ahmed, reservat. Els modals de l'Ahmed, que són diferents encara que senzills, irriren enormement en Norm, que interpreta aquest aire pakistanès com un complex de superioritat. En Norm, frustrat i incapaç de comunicar-s'hi ni d'entendre'l, agafa l'Ahmed, el colpeja al cap contra un pal i llença el cos immòbil sota de la barana dient-li «moro de merda».

El tema de discussió de l'obra és el lloc que ocupa Austràlia dins del context asiàtic. Suggereix

que les diferents cultures estan molt allunyades. També suggereix que en Norm, l'australià xerraire que defensa el seu dret d'estar allà i que ho fa brutalment també és vulnerable. Si creu que se l'està deixant malament d'alguna manera, o que se l'està contradient, es defensa i agredeix. L'únic que té són els prejudicis. No coneix gairebé res fora del seu entorn i no és prou sofisticat per voler investigar. Aquesta peça brillant mostra una por apresada cap a allò que és desconegut, manifestada aquí per gent de cultura oriental; potser també ens ensenya, simplement, la inseguretat de viure en aquest continent. Gairebé quaranta anys després, aquest sentiment encara surt a la superfície, als mitjans de comunicació, de tant en tant.

Els irlandesos, la seva religió catòlica i la política d'esquerres han estat qüestions molt tractades a Austràlia pels dramaturgs nacionals des del principi de la colònia. Un d'aquests treballs, estrenat el 1972 per l'APG, va ser *At the Feet of Daniel Mannix* ('Als peus de Daniel Mannix'), de Barry Oakley (1931). Mannix va ser l'arquebisbe catòlic de Melbourne durant els anys 1917 i 1963, i fou un detractor feroç de la lleva de tropes i un entremetedor incorregible en la política. Era un gran defensor de la seva congregació irlandesa; es preocupava del seu estatus com a ciutadans lliures i com a catòlics. En el text següent, el dramaturg fa que l'arquebisbe esgrimeixi un discurs fent servir els primers dies de les presons, la majoria dels convictees de les quals eren irlandesos. Per què havien d'ajudar els irlandesos la Gran Bretanya, quan els anglesos havien maltractant sempre els irlandesos? En el discurs, no solament exonera els irlandesos de l'obligació d'anar a la lleva, sinó que busca suport per establir una educació catòlica:

MANNIX: Els irlandesos. Vosaltres..., els envieu dotze mil milles lluny, presos en vaixells horribles i tot i així els perseguiu.

TATE (*un funcionari*): Que esteu boig? Això és el 1913. El que dius ja ha passat.

MANNIX: Injustícia! Des de llavors, fins ara! Primer va ser a fuetejades. Ara és l'estatus i la dissimulació. Em refereixo a l'*ed-you-cation*! Les vostres escoles són seculars.

TATE: I gratis! I n'estem molt orgullosos, per Déu! La informació no es distorsiona en les nostres escoles.

MANNIX: Ni s'hi mormola una paraula de Déu, en cap d'elles. I els impostos dels catòlics també les estan pagant. Els nostres impostos, per a les nostres escoles!

TATE: Si voleu un sistema privat, pagueu-lo.

MANNIX: Ho farem.

L'obra d'Oakley s'alimenta de les protestes contra la guerra del Vietnam, però també focalitza l'atenció en la necessitat que el partit laborista australià estigui més unit. En Mannix deixa pas a cinquanta anys de baralla pública amb el primer ministre W. M. Hughes sobre les lleves, amb Lloyd George sobre la llibertat d'Irlanda, amb el Dr. Evatt sobre l'escissió del partit laborista i fins i tot amb el papa. Mor a noranta anys, i els alcohòlics als quals ha ajudat i els clergues als quals ha obstaculitzat el camí lluiten damunt el seu cadàver. És una obra molt rica, encara que obscena, com una tira còmica, que fa ús del vodevil mentre repassa cinquanta anys d'història d'Austràlia.

Els irlandesos han proporcionat talents còmics i romàntics al teatre australià. Són excel·lents explicant històries, plens de convicció i fantasia; també tenen un fatalisme amagat en relació amb la mort que encoratja una determinació absoluta de lluitar a la vida.

Peter Kenna (1930-1987), escriptor de Sydney, és un bon representant d'aquesta tradició

gràcies a la trilogia sobre la família Cassidy, que es tracta d'un treball autobiogràfic. El primer volum es diu *A Hard God* ('Un Déu sever') (1973). Els altres dos treballs, *Future Love* ('L'amor futur') i *An Eager Hope* ('Una esperança ardent'), van ser escrits més tard i les tres obres es van interpretar conjuntament per primer cop el 1978. També té una obra notable, *The Slaughter of St Theresa's Day* ('El sacrifici del dia de Santa Teresa') (1959), que parla dels canvis culturals en un suburbi als anys cinquanta. També tenim *Mates* ('Companys'), una peça molt divertida sobre la memòria, la il·lusió i l'amor que es va estrenar el 1975, a banda de més treballs per al teatre, la ràdio i el cinema. En Kenna era catòlic, d'ascendència irlandesa, i va créixer durant la depressió dels anys trenta; tenia dotze germans. El seu treball és modest, íntim, intel·ligent, de vegades poètic i presenta personatges molt definits.

A Hard God tracta d'una família irlandesa de classe treballadora que viu als suburbis de l'oest de Sydney. És el 1946. L'obra se centra en la vida de tres germans, en Dan, en Paddy i en Martin Cassidy, les dones, Aggie, Sophie, Mònica, i els fills. L'impacte del catolicisme a les seves vides està sempre present. Tots els personatges pateixen, però cadascú s'hi veu afectat de manera diferent. Els tres homes tenen cinquanta anys i escaig. Són els fills mascles d'una granja que van tenir una infància dura i que la van perdre durant la depressió:

MARTIN: La nostra religió és una gran herència, nois. Els nostres pobres pares no ens van poder deixar gaire cosa, però la religió va ser el més preuat dels regals.

DAN: Sí que ho va ser, Martin.

MARTIN: Podries oblidar aquells vespres de rosari a la vella granja?

PADDY: Mai no els oblidaré. (A l'Aggie;) El pare ens feia agenollar, drets com un pal, a terra. Un moviment de genolls i et clavava una fuetada a l'espatlla. Sempre em va semblar una incògnita com podia vigilar-nos i controlar els avemaria alhora.

MARTIN: Era disciplina, Paddy. Disciplina. I no ens va fer cap mal. Pensa com treballàvem els camps quan érem petits. N'estàvem orgullosos de la nostra energia.

PADDY: Sí. Fins que la sequera ens va fer tornar a la realitat.

(De l'acte I)

L'obra transcorre a casa d'en Dan i l'Aggie Cassidy; tenen un fill adolescent, en Joe. La història se centra en aquests tres personatges. L'escenari es parteix en dues àrees. A banda de la casa, també s'hi mostra un espai obert on en Joe interactua amb el seu amic Jack. La il·luminació separa les dues bandes.

En Dan i l'Aggie tenen molta cura l'un de l'altre. En Dan és qui posa pau quan els germans es barallen. És alegre i llest, però la seva dona, l'Aggie, és més forta, una persona en qui es pot confiar, i alhora és escèptica amb els coneguts. Té una visió pragmàtica i seriosa de la seva religió i del món que l'envolta. Per exemple, des del principi de l'obra sembla que en Dan té problemes amb la vista. Cap al final de l'obra li diagnostiquen un càncer. L'Aggie diu les últimes paraules: «Encara no, Senyor. Encara, no!», abans de dir l'avemaria:

AGGIE: Santa Maria, Mare de Déu

Prega per nosaltres, pecadors,

Ara i en l'hora de la nostra mort.

S'atura. Gairebé no pot dir «la nostra mort». Diu les paraules amb molt d'esforç, mormolant, i el llum s'apaga.

(De l'acte II)

Contràriament, les altres dues parelles no són gens estables. El fill més gran, en Martin, un somiador i escriptor que duu els seus escrits en una bossa de palla, està casat amb la Mònica, una dona obsessivament religiosa, mentre que Paddy, a qui li agrada discutir, és un home baix i esquerp i està casat amb la Sofia, que l'ha abandonat per un altre home, i és addicte al joc. Durant la depressió, en Paddy i en Martin, i les dones, tenien diners, mentre que en Dan i la seva família vivien pràcticament en la misèria. Ara les coses han canviat i l'Aggie comenta:

AGGIE: Bé, ara ens va bé a nosaltres. La Mònica sempre està a l'església i en Paddy s'ha gastat fins el darrer penic que tenia. Saps, Dan, alguns dies, durant la depressió, vaig dubtar que Déu existís. Bé, ara no. No... quan he vist que s'ho han menjat tot.

DAN: No te n'alegris, Maggie.

AGGIE: No me n'alegro, Dan. Et juro que no me n'alegro ni una mica. Aquells dies no estaran mai prou lluny perquè em senti segura.

(De l'acte I)

Les coses canvien amb el temps. El pas del temps hi és sempre present, en aquesta obra, juntament amb la religió, que canvia els destins dels personatges.

En Martin se suïcida, encara que igualment l'haguessin matat els sindicalistes. La mort d'en Martin té un cert enigma irlandès, incert. El que és segur és que encara que mori, la seva ment continuarà vivint en la mort d'un fill seu, uns quants anys abans:

DAN: Sí, una tragèdia, Martin. Una tragèdia. Però no ens hi podem aferrar.

MARTIN (*traient un retall groc de la cartera*): No, però t'ho vull ensenyar. Sempre tinc un retall a la cartera, amb els detalls...

DAN: Guarda això, Martin. Guarda-ho.

MARTIN (*llegeix*): Un nen mort per un llamp als banyos populars.

S'esgarrija, gemega i diu una oració.

Oh, Déu, perdona els nostres pecats. El van trobar allà, flotant al fons de la piscina, negre i trencat. Es veu que quan va venir la tempesta, tothom va sortir de l'aigua fora de si i el llamp degué enganxar la traveta metàl·lica del banyador... Les monges ens van dir que somreia com un petit àngel, content de lliurar-se d'aquest món incert. La seva pèrdua només em va colpejar quan vaig veure com el baixaven a terra. M'han dit que vaig lluitar com un boig per treure'l del forat. No puc recordar res d'aquell moment...

(De l'acte I)

És per això que porta el retall. Per a ell, aquesta horrible experiència és un espai en blanc.

Després de la mort d'en Martin, la Mònica no s'amoïna per la bossa dels seus poemes i cartes, les coses del passat. De fet, pensa cremar-ho tot, i així ho fa amb la major part, encara que l'Aggie intenta persuadir-la del contrari:

AGGIE: Estàs segura que no te'n pots quedar alguns, Mònica? Si més no, ho eren tot per a en Martin. Potser quan els nens siguin grans els agradarà donar-hi una ullada.

MÒNICA: Aquest tipus de literatura, als nens!

AGGIE: Bé, quan siguin una mica més grans.

MÒNICA: L'edat no és excusa per a la deixadesa, Aggie. Si vols la meua opinió, una bossa de palla és un bon lloc per a tot això. Si en Martin Cassidy hagués dirigit la seva ment cap a propòsits més elevats potser hauria acabat la seva vida d'una manera molt diferent.

(De l'acte II)

La Mònica ho supera involucrant-se més amb l'Església. En Paddy, finalment, veu com la Sophie està decidida a començar una nova vida; és una mica covard i li té molta por. De fet, al principi es queda amb la Mònica, però això també resulta impossible: «Si aquesta dona mai no arriba al cel, el Déu pare i tothom que estigui per sota seu sortiran corrent d'allà. Traurà tothom.» La Mònica, amb totes les seves obsessions difícils de portar, entra a treballar a l'hospital així que en Paddy marxa; ara «volerà amb les seves pròpies ales» un altre cop:

PADDY: Em mantindrà ocupat. Com més ràpid, millor. L'única oportunitat que té la vida de guanyar-te la jugada és si t'estàs quiet el temps suficient perquè t'atrapi.

El futur de la família Cassidy el representa el petit Joe, un noi sensat, intel·ligent i respectuós amb els pares, els quals es preocupen per ell, a diferència dels altres fills Cassidy, que estan en famílies trencades. Gràcies a un petit nombre d'escenes, el dramaturg dibuixa amb cura una relació incipient entre en Joe i en Jack, molt més esquerp, que, al final, s'espanta d'un cert interès homosexual que sorgeix entre ells. Un mossèn vol impedir que aquesta relació continuï. En Jack se'n va del poble i li trenca el cor a en Joe. Quan l'Aggie se'l troba plorant a la sala d'estar i confessa que se sent desgraciat, ella es mostra comprensiva: «Bé, estàs creixent. No et pensis que tot es fàcil quan creixes.» En Joe ho sap perfectament i no hi podria estar més d'acord.

L'obra de Kenna condemna el catolicisme irlandès, que ell creu que es practica molt sovint amb desconeixença i sense compassió. «Déu és despietat», diu en Martin:

DAN: Hi deu haver un significat, per alguna banda, encara que no el veiem.

MARTIN: Així és de dur, Dan. No ens el deixa veure. Ensopeguem a cegues, i la seva clemència ens cau a sobre com un llamp.

S'estremeix, gemega i prega.

Déu, perdona els nostres pecats.

(De l'acte I)

Una altra obra de temàtica catòlica que mereix ser estudiada, a banda d'aquesta, és *The Christian Brothers* ('Els germans cristians'), de Ron Blair, (1975), un monòleg dinàmic que té molt a dir sobre l'educació dels joves a les ordes catòliques i sobre la naturalesa dels homes que imparteixen les classes.

El teatre australià d'avui reflecteix l'amplitud dels seus orígens? Certament, les arrels britàniques hi són clarament evidents i inclouen temes que s'entenen ràpidament a les nacions de parla anglesa. La dansa i la música i les arts culinàries s'han diversificat, sens dubte, als darrers cinquanta anys amb la influència de gent alemanya, italiana, grega, polonesa, espanyola, ucraïnesa, del sud i del centre d'Amèrica, i, més recentment, de l'Índia, el Vietnam, Malàisia, Tailàndia, les Filipines, Singapur i Hong Kong, només per mencionar els orígens més comuns. Hi ha hagut companyies que han presentat treballs d'Estònia, Letònia i Lituània, així com de tradició uruguaiana. Sydney té un grup macedoni a Illawarra, l'Hellenic Art Theatre for Greek People, i quatre grups per a castellanoparlants. També hi ha un grup de teatre italià, el Gruppo Teatrale Napolitano. Aquestes companyies només són un exemple del gran nombre de grups culturals que hi ha per tot Austràlia que desitgen muntar la seva literatura, d'anar llegant les seves històries i, amb el temps,

també mantenir viva la seva llengua. Són la riquesa que la nació s'hagués perdut si no s'hi hagués promogut la immigració després de la Segona Guerra Mundial.

En general, les activitats s'orienten cap a la comunitat de manera *amateur*, encara que en molts casos trobem artistes professionals que treballen amb beques a la comunitat i, per tant, sota una forta observació. En qualsevol dels casos, la gent implicada lluita amb molt d'entusiasme per eixamplar la perspectiva del seu lloc a la comunitat australiana.

També hi ha hagut grups bilingües que han actuat alhora en la seva llengua i en anglès. Darrere d'això se subratlla el fet que la dualitat és present a la vida de molta gent que té dues cultures. Una contribució molt notable ha estat una companyia de titelles txecoslovaca d'Adelaide, The Paper Bag Theatre Company, basada en els principis pedagògics desenvolupats per Johan Comenius i que va portar a terme The Rehorek Family, el líder de la qual havia estat un dels membres fundadors del Black Theatre de Praga.

Un altre exemple remarcable de teatre bilingüe és el cas de Doppio Teatro, una companyia professional que començà a Adelaide l'any 1983 per tractar assumptes importants per a la comunitat italiana i per a gent d'herència italiana. Els fundadors foren dos llicenciats en teatre i estudis italians, i un d'ells, Teresa Crea, n'ha esdevingut la directora. Posteriorment, la companyia va actuar per tot Austràlia i fins i tot a l'estranger; els treballs de la directora han estat retransmesos a la ràdio i a la televisió. La companyia s'ha compromès a examinar la història de la migració italiana a Austràlia i les lluites materials i psicològiques a què van haver de fer front els pares i els fills en comptabilitzar els seus costums amb la nova vida a l'illa.

Així, les tradicions interpretatives italianes han estat presents amb l'ús de la màscara i el mim, els personatges de la Commedia dell'Arte i les cançons i els contes particularment de la vida al camp al sud d'Itàlia. Doppio Teatro ha experimentat amb el llenguatge i ha inventat un discurs en llengua anglesa d'influència anomenat *emigrante*, una mescla d'italià i anglès amb girs australians i amb salts cap a dialectes italians com el de Calàbria, Sicília o Vèneto. Un exemple d'això va ser *Ricordi* ('Records') (1989), treball molt celebrat que es basava en els records de nou dones, interpretades per tres actrius, i que examinava els canvis que havien viscut les dones italianes durant tres generacions a Austràlia. Els rituals del naixement, del casament i la mort, juntament amb la cuina, la bugada i la neteja, eren el punt de partida per a unes escenes emocionants, plenes d'ironia i humor, en gran part en els dialectes sicilià i campanià. Hi incloïa també cançons populars i música macedònia de gaita que il·lustraven la nostàlgia per la vida rural italiana i el fet que ja estava desapareixent tant a Austràlia com a Itàlia.

Encara que textos italians tradicionals s'han inclòs en algunes ocasions als repertoris, la majoria de les obres són originals i són el resultat d'investigacions i de tallers que buscaven encertar amb l'interès del públic. Tècniques de cabaret, amb cançons i esquetxos, s'han fet servir per presentar fets documentals recollits entre els emigrants, experiències recollides de primera mà. La companyia ha portat alguns espectacles fins a les escoles. Una obra, per exemple, explicava com una adolescent i el seu germà gran intentaven trobar solució als problemes que causava als pares italians que els fills trobessin una educació en una cultura, en gran part, aliena. D'aquesta empresa, el debat posterior n'és sempre una part vital.

Ens hem trobat també amb grans celebracions durant aquests anys, com la presentació a l'aire lliure de *La Madonna emigrante* ('La verge emigrant') (1987), processó en què es passeja

la santa pels carrers d'un poble italià, en aquest cas duta a terme en un estadi de futbol local. De manera semblant, un casament italià tradicional va ser el punt de partida per a un treball al Festival d'Adelaide al començament dels anys noranta, interpretat còmicament, però amb menjar de debò, compartit per l'elenc i el públic. Aquesta feina també es va dur a terme a l'aire lliure.

Durant la dècada passada, la mitologia i el conte popular italians han continuat nodrint la feina de Doppio Teatro i han inspirat la companyia a incloure en els espectacles assumptes socials com ara la violència domèstica, el domini patriarcal a la cultura italoaustraliana i les dificultats de les dones soles. L'estatus dels refugiats polítics a Austràlia durant la Segona Guerra Mundial, quan molts italians van ser empresonats, també ha proporcionat tema per a una obra, i n'hi ha d'altres que també el tracten. Actualment, Teresa Crea treballa sobre «l'espectacle híbrid», que té relació amb les noves tecnologies; una peça seva anomenada *Doppio Parallelo* ('Doble paral·lel') s'ha estrenat fa poc en un festival. El complex canvi de realitat i d'identitat per a australians d'ascendència italiana continua essent explorat per aquesta companyia innovadora i per la seva directora, encara que es queixa que el seu treball sol ser apreciat per les seves qualitats italianes i, per tant, es fa difícil no incorporar-lo al teatre australià convencional.

Aquesta companyia teatral està lluitant molt dur per recollir els canvis en la seva feina, perquè el món canvia al seu voltant. El grup s'alimenta del canvi. Té tot el dret a considerar-se part del teatre convencional, perquè ens proporciona un doble de la vida que tots fem.

Des que els nostres soldats van combatre a la guerra del Vietnam i els mitjans de comunicació ens van ensenyar aspectes de la vida asiàtica que mai no s'havien estudiat en aquest país de tan de prop, hi ha hagut un interès creixent pel teatre asiàtic. Durant els anys vuitanta, la proximitat d'Austràlia al sud-est asiàtic ens ha proporcionat una font ràpida i creixent per al comerç, un interès comercial que encara continua creixent amb els acords que el govern federal està negociant en l'àmbit del lliure comerç. Interessa la religió asiàtica, els seus costums i el seu tarannà, i també ha crescut la preocupació envers la seguretat nacional pels recents atacs terroristes a Bali. Durant les darreres dues dècades, més estudiants que mai han estudiat als instituts i universitats australians. També és un fet que s'ha produït un increment d'immigració asiàtica, legalment i il·legalment. El cobriment informatiu dels «immigrants de pasteres» ha fet que es mirin amb més atenció els canvis en els països veïns. Són canvis inevitables en un món en què la població creix, la pressió sobre el camp s'incrementa, el menjar i les comoditats escassegen i el nivell de vida de molta gent està sota una mena d'amenaça constant. La migració per buscar més seguretat és un efecte molt lògic.

Un artista que ha treballat durant gairebé tres dècades sobre relacions interculturals ha estat Kai Tai Chan, de Malàisia, fundador de la Sydney's One Extra Dance Company el 1976. La seva companyia de teatre dansa multiracial ha fet servir les tradicions asiàtiques, aborígens i occidentals contemporànies per investigar una multitud de qüestions socials i culturals que van de la violència domèstica a l'homosexualitat, de l'experiència de la migració a la noció d'identitat. La seva companyia uneix el text, la imatge i la dansa en un sol espectacle.

Els festivals australians, per la seva banda, atrauen un nombre creixent d'espectacles interculturals. Un esdeveniment molt remarcable va ser la direcció de Tadashi Suzuki de *The Chronicles of Macbeth* ('Les cròniques de Macbeth') (1992). També va oferir tallers d'interpretació en la seva tradició. D'altres han estat *Orentalia* (1995), de Sally Sussman, i *The Cult of Dionysius* ('El culte

de Dionís') (1996), de Zen Zen Zo, dues respostes a la formalitat del teatre occidental clàssic. Músics indonesis han aparegut en festivals australians, així com companyies de dansa de l'Índia i companyies teatrals del Japó. El famós Song Ngoc Water Puppetry Theatre del Vietnam ha ofert la seva màgia tan particular entre els rierols i les aigües dels jardins botànics d'Adelaide. El Play-box Theatre de Melbourne, juntament amb AsiaLink, han contribuït enormement a encoratjar la dramaturgia asiaticoaustraliana i la promoció d'espectacles d'influència asiàtica. Ha organitzat anualment el festival de teatre asiàtic, l'Asian Theatre Festival, des del 1991. També ha ofert anualment l'Asian-Australian Young Playwright's Award, dirigit a joves dramaturgs asiaticoaustralians. Entre'acte Theatre és una altra companyia que s'interessa per les tradicions japoneses i indonèsies. Algunes obres australianes de temes asiaticoaustralians s'han estrenat i publicat, d'entre les quals destaquem: *Shimada* (1989), de Jill Shearer; *Bali: Adat* (1991), de Graham Sheil; *Sex Diary of an Infidel* ('Diari sexual d'un infidel') (1992), de Michael Gurr; *The Gap* ('El buit') (1995), d'Anna Broionowsky; *The History of Water* ('La història de l'aigua') (1995), de Noëlle Janaczewska; *Fortune* ('Sort') (1995), de Hilary Bell, i *Mother Tongue Interference* ('Interferència de la llengua materna') (1996), de Deborah Pollard. Res d'això succeïa aquí fa cinquanta anys.

Pensant en el futur, l'interès i el nombre d'espectacles en aquesta àrea només pot créixer si el públic i els creadors desafien la curiositat i exploren imaginativament el que pensen que és la vida asiàtica, el que senten en aquestes històries i aquesta música, i el que observen dels seus estils característics d'expressió; tot fruit de compartir la seva creativitat amb artistes asiàtics. Cal aquest tipus d'aproximació si no es vol estereotipar aquestes cultures tan complexes i, per tant, jutjar-les. Per inspirar-se, els artistes australians han de treballar al bell mig d'aquestes cultures posant les dues visions una al costat de l'altra més que no pas incorporant l'una a l'altra. El coneixement, l'admiració i un cert punt d'importància, doncs, tindran l'oportunitat de sortir a la superfície.

Tema onzè: el món i la família

Trobar una conclusió per a aquest assaig em porta al tema amb què vaig començar, el tema de la reeducació. Quan *The Recruiting Officer* ('L'oficial de reclutament') es va presentar als convictees el 1789, es va considerar que era un pas endavant en la recerca d'una millora «moral i intel·lectual» de la societat. Establir-se en una nova terra sempre ha estat un aprenentatge per al nouvingut, independentment del context social. Adaptar-s'hi és desenvolupar-se, és ser-ne conscient i adquirir unes habilitats de la interacció amb altres persones en la recerca de la prosperitat, d'una vida segura i feliç. Per tant, acabarem mirant com el teatre d'avui es fa servir com un mitjà per nodrir aquest coneixement en els joves.

A partir de la dècada dels anys seixanta, hi ha hagut un interès creixent a fer servir el teatre com un mitjà per interessar els joves tant en les arts en general com fer-lo servir per explorar idees i, més concretament, relacions humanes. Moltes companyies han interpretat obres especials en teatres convencionals com un mitjà per entretenir els nens i desenvolupar-ne la consciència del teatre com a forma des de fa molt de temps. S'ha dut a terme durant les vacances escolars o, potser, els caps de setmana, quan els nens van d'excursió. Els llibres infantils favorits, com *Wind*

in the Willows ('El vent entre els salzes') (Graham) o *Treasure Land* ('L'illa del tresor') (Stevenson), han proporcionat material per als nois més grans, i cançons de bressol i contes tradicionals han estat els preferits dels més petits, com *Pinotxo* i històries com *El flautista d'Hamelin*, *Blancaneu* i aquells animals tan feliços d'*Els músics de Bremen*. Dos contes australians en seran sempre també favorits: *The Magic Pudding* ('El púding màgic') (Lindsay) i *Snugglespot i Cuddlepie: the Gum Nut Babies* (Gibbs). Aquest tipus d'espectacles es continuen representant, amb decorats, il·luminació i música molt acurats, com també les caracteritzacions i la interpretació, que busquen crear records inoblidables.

Del fet de veure teatre, se n'ha derivat el fet que molts joves participen en tallers teatrals conduïts fora del currículum escolar. Els joves hi estudien tècniques interpretatives com la improvisació, el mim i la dansa, i treballen creativament en activitats de dramaturgia, possiblement sota les ordres d'un director dramaturg que guia els membres del grup en la creació de les obres, i de vegades munten l'obra per als companys i els pares: s'anomena Theatre for Young People (TYP).

L'ús formal del teatre, o del teatre educatiu, més generalment, és un fenomen més recent, encara que les seves arrels es remunten en la història entre les teories de molts educadors, especialment en les d'aquells que defensen que els nens poden aprendre millor si s'endinsen imaginativament en l'expressió física d'una idea, en els elements emocionals i racionals, teixits en el context social de treballar amb altres persones.

En el Theatre in Education (TIE), en molts casos els espectacles els estructuren actors professors entrenats, són finançats pels departaments d'educació i pel govern per treballar en el sistema escolar —o almenys ho eren en els daurats anys setanta i vuitanta—. Però les prioritats educatives han canviat des que el finançament educatiu és una preocupació a Austràlia. Sigui com vulgui, els TIE proporcionen la metodologia per investigar un assumpte específic: pot ser literari, com l'estudi de l'argument d'*Oliver Twist*, de Dickens, pot ser un tema d'interès social relacionat amb el medi ambient i la conservació, o pot ser quelcom tan simple com la seguretat a les carreteres, depenent de les edats i les necessitats dels nens implicats. L'assumpte el pot plantejar el grup TIE com a resposta a una necessitat del currículum. La participació dels nens en el programa d'aprenentatge és vital. Guiats pels actors, que prenen uns certs rols en la direcció, però no pas tots, els nens escullen els personatges principals i procedeixen a explorar l'espai interpretatiu, redefinit imaginativament per la situació sobre la qual treballen i pel problema que han de resoldre. S'intenta sempre discutir cada etapa i arribar a conclusions. A més de donar una oportunitat per a l'expressió individual d'una manera disciplinada, l'activitat exercita els processos mentals dels joves i també examina les seves aptituds socials, perquè treballen per a una fi comuna. Després, quan els actors del TIE abandonen l'escola, deixen el tutor de l'escola amb consells per desenvolupar el treball.

Al final dels anys vuitanta, l'Australia Council's Performing Arts Board va donar gairebé dos milions de dòlars per finançar teatre per als joves. Aquesta xifra representava la cinquena part de totes les subvencions concedides per l'organisme al teatre, cosa que mostra la importància que se li atribuïa aleshores. Es van subvencionar cinquanta-sis organitzacions teatrals per a joves amb aquests diners, trenta-quatre de les quals eren grups TIE. També hi va haver una quantitat considerable de diners destinada als TIE de part del Departament d'Educació estatal.

Les subvencions es van retallar als anys noranta, quan es va canviar el currículum, es van reduir els programes d'educació de mestres i es va redirigir el pressupost del govern australià cap a teatre convencional; això va canviar molt la situació dels TIE, que es van convertir en TYP, com explicàvem abans, grups que emfasitzen l'aprenentatge teatral fora de les escoles. Els TYP són la tendència actual en aquesta àrea de teatre per a nens i joves.

Les qüestions que preocupen la joventut d'avui provenen de les seves experiències familiars i es diversifiquen cap al seu món social, el dels companys i cap al fet d'acceptar que es fan grans. La família i les relacions paternals són molt importants, així com aspectes subjacents, la violència i la pèrdua de la llar. D'altres assumptes inclouen el despertar sexual, el consum d'alcohol i drogues, la pressió dels companys, els lladregots, com també qüestions relacionades amb la felicitat i la tristor. Són ampliacions de la família i de la vida escolar, on el mateix estatus és molt important, els progressos acadèmics es mesuren i els valors comencen a tenir un sentit més ampli.

Un bon exemple d'això és l'Allen Lyne, director en la línia de Community Theatre i de perfil TIE, actor, administrador i líder de molts tallers de joves durant molts anys. Lyne ha escrit l'obra *Clownsville High* ('Institut Clownsville') (1992) per ser interpretada per joves. El treball es va idear en un taller juvenil subvencionat pel Departament de Sanitat d'Austràlia del Sud, un ajuntament local i diverses associacions. Va recórrer quatre Estats a Austràlia, a Sud-àfrica i també es va veure a Polònia, al Festival de Teatre en Llengua Estrangera, al novembre del 2004. El treball es pot consultar a internet (bear@senet.com.au). Tal com diu: «És una obra còmica que examina qüestions serioses sobre com funciona el món —o no funciona— per als joves». El dramaturg fa servir tècniques burlesques i un contingut enèrgic com a forma d'enfrontar-se a les qüestions d'una manera no naturalista i seriosa.

Els personatges són exagerats. Són els clowns d'un institut ple de clowns, amb noms com Bilbo, Maryanne, Horatio, Hic, Jade, Carrot, Sasha, etc. Com que són adolescents volen fer acudits, barallar-se i fer-se notar. El dia comença a Clownsville High:

Tots els personatges, els més petits i els més grans, porten maquillatge de clown, un vestit de clown i un nas de clown. L'única excepció és al final de l'obra, quan la Bilbo es traurà el nas, com s'indica.

Al final de l'escenari hi ha dos pisos individuals. En un d'ells, hi ha penjada una ampolla gegant de whisky escocès, una bossa amb marihuana i un porro, un pot de pastilles, cola i una agulla. Aquests accessoris es poden treure així que es fan servir i es tornen a penjar als pisos, com s'indicarà. Hi ha un cotxe a cada costat de l'escenari. Són fets d'aglomerat i només tenen una cara. Els actors els han d'agafar quan condueixen.

Música. Els joves entren vestits de clowns, amb el nas vermell. Fan trucs i donen la mà al públic. Es posen en dues files, al centre de l'escenari. Repic de tambors. La Maryanne fa un salt sensacional cap endavant. La resta de clowns aplaudeixen. Repic de tambors. L'Hic fa la roda com si estigués borratxo i cau rodó.

La Jaderiu, amb un riure molt agut.

JADE: És amic nostre.

CARROT: Té un problema.

SASHA: Sí que el té, sí.

BILBO: Torna a estar borratxo.

HIC: Hic!

FLORY: Borratxo!

SAM: Fastigós.

HIC: Hic!

SASHA: Terrible.

L'Hic cau a terra.

HORATIO: Oh, no!

TOTS: Oh, no!

JADE (*riu*): Que ve el profe.

Fan que tots seuen.

HIC: Hic!

Els clowns s'adonen que l'Hic encara està ajagut on l'han deixat. L'agafen i l'aguanten. El professor entra.

PROFESSOR: Bon dia, bon dia, bon dia. És el primer dia de classe, així que heu d'atendre i aprendre alguna cosa. Sóc el vostre mestre i ho sé tot... tot, m'enteneu? Tinc una retentiva sorprenent... On era...? Ah, sí! Seguim. Primera lliçó... Traieu els llibres i aneu a la plana u. Drogues i alcohol... Les drogues i l'alcohol són molt dolents a la vostra edat. Així que no begueu, no fumeu, ni fumeu porros, ni prengueu pastilles, ni inhaledu substàncies perilloses ni us injecteu res. No ho feu... No ho feu! Queda clar? La droga que fan servir més els joves és l'alcohol i no ho podeu fer, així que no...

HIC: Hic.

PROFESSOR: Qui ha dit això?

HORATIO: Jo.

PROFESSOR: Qui? Qui s'atreveix a fer «hic» davant meu? Què has de dir a favor teu?

HIC: Hic.

PROFESSOR: Tornem-hi. De peu al racó!

L'Horatio es queda dempeus a un cantó.

On era?

BILBO: Ens deia això de la seva memòria sensacional, senyor.

PROFESSOR: Sí? Doncs sí.

HIC: Hic.

PROFESSOR: Qui ha estat?

TOTA LA CLASSE: Hic!

PROFESSOR: Tots, dempeus al racó!

Ja s'ha presentat l'escena. Per descomptat, per arribar a aquest punt els actors han d'aprendre algunes tècniques de *clown*, estudiar el maquillatge i els vestits, i també han d'aprendre a mostrar disciplina en l'organització i a controlar el caos que l'escena implica. I això només es pot aconseguir amb un bon assaig. El treball, com a peça d'interpretació, és un vehicle ben pensat per a un aprenentatge positiu del teatre independentment del contingut. Un dels *clowns* decideix que vol robar un cotxe:

HORATIO: Tinc ganes de conduir. Molt ràpid!

BILBO: No saps conduir.

HORATIO: Qui no en sap?

BILBO: No pots.

HIC: Jo sí que puc.

MARYANNE: No saps conduir res.

JADE: On és el teu carnet?

HIC: Jo puc conduir.

BILBO: Jo sé fer el pont.

HORATIO: Som-hi.

El professor els ha advertit sobre la conducció sota els efectes de les drogues i l'alcohol, però

estava inconscient quan ha demostrat què podia passar. De tota manera, a l'Horatio això no li importa; no segueix cap consell. Tothom beu i competeix; l'Horatio ha de demostrar que és llest i un temerari. Els amics intenten aturar-lo, però no poden. L'Hic i la Bilbo se li uneixen:

JADE: Condueix així, i et mataràs.

HORATIO: Surt del davant.

FLORY: Si us plau, no...

SAM: No sigueu estúpids.

HIC: Sé perfectament què faig.

Horatio i Bilbo se separen del grup i es reuneixen amb l'Hic al cotxe. La resta de l'elenc forma tres grups.

Un cotxe de policia entra i els persegueix. El diàleg es parteix en tres grups: esquerra, centre i dreta.

GRUPS: Criden per l'autopista

A 108

En un Jag robat, amb seients de cuir

Hic, Bilbo i Horatio: estem vius!

GRUPS: La ràdio retransmet

Una bona cançó

Estan borratxos i s'ho passen bé!

HIC: Passeu el porro!

GRUPS: Criden per l'autopista

A 191

I la ràdio retransmet

HIC, B. i H.: Estem vius!

GRUPS: Ara escolten una cosa

I una llum blava resplendeix

I l'Hic gira ràpidament

HORATIO i BILBO: I llavors vomita!

UN GRUP: La llum s'apropa

HORATIO: Llancem el porro...

GRUPS: Però la pudor d'alcohol, de porro i de vòmit

Es queda al cotxe.

Ara la llum blava està just al darrere.

I ells van a mil,

I l'Hic perd el control en un revolt,

Trepitjant el pedal a fons,

I patinen, van de costat

L'Hic lluita per tenir el control,

El Jag rellicsa de costat

Els ho saben...

HIC, HORATIO, BILBO: El cotxe rodarà!

Hic, Bilbo i Horatio cauen en direccions diferents. Aparten els cotxes. Dos policies corren cap a l'Horatio, al davant de l'escenari, al centre i cap a la Bilbo, al final a l'esquerra.

POLICIA 1: Morta.

POLICIA 2: S'ha destrossat el cap.

POLICIA 1: La sang...

POLICIA 2: Dany cerebral.

No hi ha cap disculpa per a aquest final sanguinari; l'Horatio és mort, la Bilbo espantada per tota la vida, i l'Hic, il·lès. No és còmic, però el que intenta dir és clar en el context dels clowns

fent una festa boja, amb la música alta i la fanfarroneria. La mort d'una persona jove en aquestes circumstàncies porta moltes conseqüències per a la gent implicada, fins i tot per als policies que els perseguien:

POLICIA 2: Eren nens.

POLICIA 1: No ho sabia.

POLICIA 2: Nens!

Es tres grups s'apropen al cadàver de l'Horatio. L'aixequen i el porten a l'espai de la marxa fúnebre. El Policia 2 porta roba de mossèn i llegeix el servei funerari. El Policia 1 i l'Hic estan de peu a la dreta. La Bilbo està asseguda a l'esquerra: porta una màscara amb el cap trencat.

Seguint les primeres paraules del sacerdot, un moviment seqüencial comença i il·lustra el que ha passat. Tots els *clowns* ho fan, cantant i movent-se:

Pols a la pols, cendra a la cendra,
Si no ho fa l'alcohol, t'atraparà el tabac;
Hi ha l'alcohol, les cigarretes, i encara més
Hi ha drogues, pastilles, cola i més.
Vas a una festa fins al tard,
Condueixes com un dimoni, molt, molt ràpid
El proper cop que respiris potser és l'últim,
Pots anar a una festa, pots sortir fins al tard,
Si condueixes, estigues ben serè.
S'aturen.

MOSSÈN: El jove Hic tindrà per sempre no només la mort de l'Horatio sobre la seva consciència, sinó que quan surti de la presó haurà d'enfrontar-se a la Bilbo, i ella, pobra Bilbo... dany cerebral, amb una cara que espantaria en Frankenstein.

El professor torna a l'obra i l'escena torna immediatament a la classe, i els *clowns* als personatges anteriors. Comencen a discutir per què s'obsessionen per beure alcohol. Al final, arriben a la conclusió que l'Hic beu per impressionar un grup d'estudiants més grans, coneguts com la banda Back Oval; «Són tan guais!», diu. Els *clowns* prenen el rol dels nois de la banda i comencen a riure's de la resta i a abusar-ne; prenen l'Hic. Malgrat tot, ell en vol formar part. «Li robo diners a la mama de la bossa», diu; així pot comprar alcohol i tabac que necessita per fer-se el gran. Els *clowns* interpreten una escena que mostra la vida familiar de l'Hic, amb els pares discutint bastant violentament i insultant el fill: «Ho fan sempre». En efecte, han marginat l'Hic. El professor entra en acció un altre cop amb els següents comentaris escandalosos. El dramaturg intenta girar el punt de vista, prova que els observadors sentin tot el contrari del missatge que intentaven donar:

PROFESSOR: Continuo... Des del moment que teniu divuit anys esteu obligats a beure com més millor i, de vegades, com més sovint sigui possible. No podreu entrar en un *pub* i demanar una coca-cola. No està de moda. M'enteneu? I no proveu d'anar a una festa i no beure. Això no es fa. M'enteneu? Heu de beure fins que no us pugueu moure, si no la gent pensarà que sou molt estranys. Ara, de què s'alimenta la nostra economia? Va! Contesteu. No puc esperar per sempre. L'economia: De què s'alimenta?

La pregunta vol proporcionar el punt de partida per obrir una discussió sobre tècniques

empresarials que manipulen el mercat a la recerca de guanys monetaris, sense tenir en compte l'impacte sobre la gent vulnerable de la comunitat:

L'alcohol és l'oli de les rodes del comerç i per fer que les multinacionals siguin immensament riques és necessari que cada persona de més de divuit anys begui fins a posar-se malalta i que ho faci normalment. Entesos?

Això capgira el missatge inicial, però és una afirmació molt reveladora. A divuit anys, els joves poden consumir alcohol en una societat liberal i experimentar moltes altres activitats d'adult. A vint-i-un, poden votar. Per tant, el fet de relacionar els valors amb un context més ampli de com funciona la societat i les forces que hi operen és molt rellevant:

A banda de milionaris, l'alcohol augmenta la riquesa; hi ha els impostos. Si paréssim de beure tots ara, els impostos no serien suficients.

MARYANNE: Per fer què, senyor?

PROFESSOR: Coses molt importants com... com... comprar avions de combat per a les forces de l'aire.

TOTS: Ooooh!

PROFESSOR: Vaixells per a la marina.

TOTS: Ooooh!

PROFESSOR: Tancs per a l'armada.

TOTS: Ooooh!

BILBO: Guix per als profes!

PROFESSOR: Guix per als profes... No!

La classe juga, fan que són avions, vaixells i tancs i el professor intenta de tornar a tenir el control de la classe. La directora entra. Dispara un tret de sortida i tot s'atura.

Així, l'escena s'ha convertit en un caos organitzat amb la referència absurda al «guix». La directora congela l'escena amb el tret.

Una mica més tard, enxampen l'Hic intentant injectar-se droga i és expulsat de l'escola. La Bilbo agafa la pistola i dispara al mestre i la directora. Llavors, es treu la màscara per parlar directament amb el públic; és l'únic personatge que treballa sense màscara, cosa que farà fins al final de l'obra. Parla al públic molt indignada. Per a ella, no s'ha de castigar l'Hic; és l'exemple que li han donat els adults:

BILBO: Us heu de desfer abans d'aquesta merda, abans de fer que els nois no prenguin drogues i coses. L'estan castigant, l'Hic. És una víctima, no pas el problema. És un símptoma i ara els adults el volen castigar. Diuen que és culpa d'ell. Bé, doncs no. És de l'Hic?

HIC: No ho sé.

BILBO: No ho sap. Doncs jo sí. L'Hic és un desastre perquè tots els missatges que rebem, nosaltres els joves, diuen que és guai beure i fumar.

HIC: Vull créixer... vull ser un adult... vull ser guai.

L'Hic es desmaia.

Llavors es repassa l'entorn familiar de l'Hic. Les coses no han canviat; els pares encara es barallen. Es tornen a sentir les burles i les temptacions dels Back Oval; com sempre...

BILBO: Culpen els nois com l'Hic. Els pobres dissortats que s'espatllen de ben petits i que, de vegades, moren.

Els clowns han estat al darrere durant el monòleg. Han estat bevent, fumant, prenent pastilles i fumant porros. La música canvia. Se sent la cançó de la «Màscara de la mort», i una màscara de la mort entra i ofereix una xeringa a l'Hic. Ell la rebutja, però la màscara hi insisteix. L'Hic l'agafa. Tots s'agenollen i li posen una mà a sobre. La màscara roman al pis de dalt, a sobre del semicercle.

BILBO: Si no mors de sobreposi i mata la droga adulterada. O et vas morint perquè no menges. Tot el que vols és una altra dosi. Si els traficants i els fabricants d'alcohol, tabac, maquillatge, roba i menjar ràpid paressin d'enviar missatges sobre què has de consumir, menjar, beure, portar i com t'has de veure, potser estariem tots contents amb la manera com som i no amb la manera que ens diuen que hem de ser.

Els nois s'aixequen i es giren. Agafen la màscara de la mort i la fan fora.

Clownsville High és una obra dissenyada per ajudar els joves a aturar-se un moment i a mirar críticament el món que els envolta quan van passant pel procés de crear l'obra. Té moltes possibilitats. L'obra també és un recordatori important d'allò a què han de fer front els joves en un món en què els valors humans estan tan embrollats. Si són tan responsables per treballar de debò per salvar la vida d'un igual dels perills de l'alcohol i les drogues, ja és molt important, no només per al present, sinó també per al seu futur.

Durant dos-cents anys, milers d'immigrants han arribat a Austràlia; han vingut buscant una nova vida. És ara la nostra responsabilitat mantenir aquesta vida i l'optimisme que la nació ha projectat sempre, cosa que sembla una nota molt apropiada per acabar.

Ara...

Durant les setmanes que he escrit aquest assaig, he anat recollint crítiques de diaris i comentaris amb l'esperança de tenir una impressió general d'allò que inspira el teatre australià avui dia. Ara mateix no estic en disposició d'anar volant per tot aquest vast continent per veure tots els espectacles, però, amb sort, les crítiques poden donar-nos alguna pista.

La primera que vull destacar descriu una obra nova anomenada *Mr. Bailey's Minder* ('L'escolta de Mr. Bailey'), de Debra Oswald, una escriptora que busca la bondat en persones abandonades i ferides. El centre de l'obra és la rehabilitació d'un gran artista que s'està morint de malalties relacionades amb l'alcoholisme. És un alcohòlic cruel que es converteix en un angelet agraït. Aquesta obra es representà a Sydney amb el Griffin Theatre. A l'altra banda del país, a Perth, hi tenim *Still Angela* ('Àngela, encara'), de Jenny Kemp, al Perth Institute of Contemporary Arts. Aquesta producció és una mescla de so, coreografia i teatre visual que intenta explorar la psique d'una dona durant un llarg viatge en tren des de la seva cuina fins al desert. Ens n'expliquen la infantesa, l'adolescència i l'etapa adulta. L'obra investiga el rol de la memòria en la nostra vida emocional i explora com podem construir les nostres pròpies visions.

Tornant a Melbourne i a La Mama, trobem una peça de *voyeurisme* fascinant.

ELLE: Un treball intimista, escrit i interpretat per Anita Beckman, dissenyat per ser interpretat per només una persona i amb un ull a la mira. Aquesta temporada alternarà sessions amb l'espectacle dirigit només a un espectador i un públic regular mirant una persona sola actuar a l'escenari.

La temporada va durar dos dies.

Ara ens dirigim cap al nord de Brisbane, perquè la Queensland Theatre Company i el Hot-House Theatre fan *Eating Ice cream With Your Eyes Closed* ('Menjar gelat amb els ulls tancats'), de David Brown. És una obra nova que se situa en una estació d'autobús plena de grafitis, just al marge de la societat on un noi de disset anys intenta fugir cap al paradís dels surfistes. Fora hi ha un cotxe de policia a l'aguait que proporciona un sentiment d'amenaça constant. Entra en escena Macca, un xerraire amb un sentit de l'humor pervers. És un indígena que han tirat daltabaix d'un tren i està sota una ordre de detenció per violència domèstica. Hi arriba el tercer home, un home amb grapa, inestable i ple d'opinions. Es barallen, es provoquen l'un a l'altre i també es diverteixen. L'obra captura una imatge poderosa d'aquells que s'aparten cap als marges de la societat.

També a Brisbane, a La Boite Theatre, tenim *James and Johnno*, de Margery i Michael Forde, que presenta dos homes en una barca que estan decidits a llençar les cendres del pare a Moreton Bay. Troben contratemps; hi ha *slapstick* i molt d'humor; però, en el fons, és un conte emocionant sobre l'amor i la pèrdua compartit per dos germans de caràcter molt diferents. El crític diu: «Aquest meravellós diàleg sembla que es balanceja al fil de la tragèdia, i no hi ha temps per a sentimentalismes...»

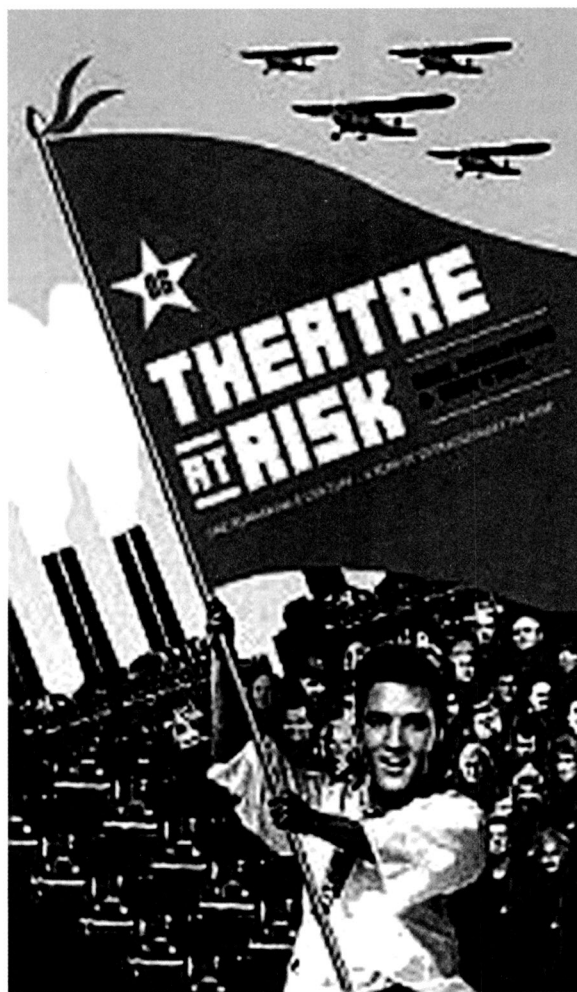
El títol següent és *Dark Tales of Hope Amateur* ('Contes negres d'esperança amateur'). Dues produccions posen sobre l'escenari històries reals de diferències socials. Aquests contes «del costat més llunyà de la societat» són la base per a dues produccions teatrals multimèdia que es fan simultàniament a Sydney i Melbourne. *Knot@home* a l'Studio de Sydney i *Sweet Dreams* ('Somnis Dolços') al Trades Hall de Melbourne. Les han muntat conjuntament Jeremy Angerson i Nadja Kostich. Dirigits per dos actors professionals, setze persones expliquen les seves històries al davant de la projecció multicapa de vídeos i documentals filmats pels participants en el projecte. «Explorem històries d'indigència, abús sexual, empresonament, prostitució i salut mental», diu Angerson. L'interpret més gran es va escapar de Txecoslovàquia als anys seixanta. D'altres són de Timor de l'Est. D'altres són nens del carrer, amb històries d'addiccions i supervivència, i uns altres són aborígens la família dels quals havia marxat cap a les terres de Maralinga, Austràlia Central, abans dels tests atòmics que seguiren la Segona Guerra Mundial. «Si els aspectes són foscos, també hi ha comèdia i elements fortament absurds», afegeix el crític.

També vaig destriar un que deia que «la nostra protegida indústria cinematogràfica» ja no és el que era. Hi ha molts actors australians triomfant en pel·lícules estrangeres, però res d'important no està passant aquí. L'explicació d'això no són pas les subvencions disponibles, que són suficientment generoses, sinó la pobresa de les històries, diu el periodista: «Doneu-nos personatges que ens posin furiosos, doneu-nos diàlegs que ens facin plorar o riure, i doneu-nos alguna cosa valuosa sobre la qual parlar quan sortim del cinema».

Theatre@Risk estrena *Terrorism*, dels germans russos Oleg i Vladimir Presnyakov, al petit Theatre Forty-five Downstairs de Melbourne. Centrat en l'impacte dels terroristes txetxens, l'obra és una sàtira sobre la por en general que envolta un comentari sobre pors quotidianes,

com la competència al lloc de treball i la violència al dormitori. El contingut és polític i l'estil és no naturalista; el grup, de vuit persones, mostra una gran energia i un humor mordaç.

Una companyia estrena *Jekyll & Hyde: The Musical*, basat en el famós conte situat al Londres del segle XIX, al setembre, al Gold Coast Arts Centre, i al Festival de Melbourne, a l'octubre; una altra companyia estrena una nova versió musical de *Eureka Stockade*. Així que una mica de rebel·lió anglesa i australiana clàssica encara ens proporciona una forma d'entreteniment. Al mateix festival, el dramaturg anglès David Hare presenta el seu famós monòleg *Via Dolorosa*, sobre una visita a Israel i Palestina. Recentment, les prestigioses actrius angleses Maggie Smith i



Imatge de la pàgina web de la companyia Theatre@Risk.

Margaret Tyzack van fer una gira per les capitals amb *Talking Heads* ('Caps parlants'), una gran producció de la comèdia d'Alan Bennett. Els directors Peter Brook i Steven Berkoff hi han presentat treballs. De tota manera, no són esdeveniments gaire corrents avui dia; encara que molt esperats, no són gaire normals. Molt pocs actors estrangers vénen a actuar a Austràlia, i gairebé cap companyia. En general, els preus elevats de les entrades fan que sigui impossible aquesta empresa. Des dels anys seixanta la realitat teatral aquí ha esdevingut autosuficient. Els festivals porten grups famosos de tant en tant, però les temporades solen ser curtes, cares i, per tant, molt restringides. L'impacte, sobretot, és molt limitat. El teatre australià ha canviat molt des d'aquells primers cent seixanta anys; ja no és «importat i derivat de».

Ahir vaig llegir un article titulat «El teatre innovador va de gira» que anunciava una iniciativa del govern australià, del Departament de Teatre. Fer gira en aquest país ha estat una característica del nostre teatre des dels dies dels primers assentaments. De fet, és necessari si les obres han d'arribar a una població que està repartida en un territori de més de tres milions de milles quadrades. Aquesta iniciativa recent s'anomena «Estats Mòbils: Gires de Teatre Contemporani, Austràlia» i la seva intenció és portar nous treballs australians a llocs més petits de tot el país. La creació d'un circuit ajuda a crear públic i també dóna als creadors i als intèrprets una oportunitat de provar les seves idees a diverses parts d'Austràlia. Si es manté una continuïtat de presentacions acurades i unes bones quotes de públic es podria aconseguir que es mantingués aquest projecte.

Mentre que totes aquestes iniciatives que hem mencionat han anat per tot Austràlia, els meus retalls em diuen que hi ha hagut estrenes dels *Othello*, de Shakespeare, a Brisbane, de *La dotzena nit* i *El criat de dos amos*, de Goldoni, amb la John Bell Company a Melbourne, *La mort d'un viatjant*, d'Arthur Miller, al SATC d'Adelaide, el *Thyestes*, una adaptació de l'obra de Sèneca, a la Sydney Theatre Company, i un molt cèlebre actor local, Cate Blanchett, torna a ser l'estrella a *Hedda Gabler*, d'Ibsen, també a Sydney. Aquesta és actualment l'escena clàssica del teatre. Té bastant de públic, en general, i les seves arrels van a parar allà on el teatre va començar a Austràlia, amb una obra de l'irlandès George Farquhar.

La marginalitat de la gent fora del sistema i la necessitat de redimir-los, o més aviat de curar el sistema que els crea, és un tema molt recurrent, un eco de *Stalwart the Bushranger* i *Robbery Under Arms*. Sembla que això posa la tan establerta opció de la família com a forma d'estabilitat sota una espècie de sospita. El concepte de la violència pren importància. Hi ha una amenaça contínua de la seguretat, ja sigui individual o global, juntament amb la por. Són qüestions que perduren, gairebé obsessions; si trobar la inspiració en el dramaturg romà Sèneca és una marca de Sydney, ja no parlem del treball de Theatre@Risk a Melbourne. Les percepcions més particulars de les dones al món hi són sempre presents; és una qüestió que s'explora constantment, amb grups grans i petits. L'*Angela* de Kemp i la *Hedda* d'Ibsen busquen un món compatible amb els seus talents, un món que no sempre ha omplert les seves expectatives. Fins en aquest punt són personatges contemporanis que tenen coses a dir fins i tot avui. Les tècniques multimèdia i no naturalistes es prefereixen com a mitjans d'exposar assumptes polítics, la corrupció i la mentida, a més d'explorar sentiments més subtils, com els records, la compassió i l'esperança en el futur. El missatge és que aquest temps és molt diferent i que el teatre ho reflecteix proporcionant històries que poden ser explicades eficientment amb una mica de suspens i molt bon humor.

NOTES

1. De la traductora. Acrònim d'Australian and New Zealand Army Corps, voluntaris a la Primera Guerra Mundial.
2. De la traductora. Govern Britànic.
3. De la traductora. Tradicionalment, «The one day of the year», que significa el «primer dia o cop, o el dia més important», és una altra manera d'anomenar la celebració de l'Anzac Day.
4. De la traductora. El terme *pom* (plural: *pommies*) és una manera de referir-se als britànics pejorativament. Prové de POME (Prisoner of Mother England) (Presoner de la Mare Anglaterra), abreujat POM, i que perdura des dels anys dels convictes.
5. De la traductora. Bosc del desert d'Austràlia d'arbres de la família de les acàcies.
6. De la traductora. Brumby és un tipus de cavall salvatge australià, que deriva de James Brumby, d'origen escocès i militar de les New South Wales Army Corps, un dels primers colons que va començar a criar-hi cavalls.
7. La Jeanne, en l'original, parla amb un marcat accent francès.
8. El cognom del personatge, Banner, significa «pancarta» en anglès.
9. De la traductora. Un *walkabout* és un passeig, encara que el terme s'aplica aquí, més concretament, a un tipus d'excursió aborigen pels boscos interiors d'Austràlia.
10. De la traductora. A l'original llegim que l'ocell crida «*yarmbul-crying*». La primera paraula, aborigen, significa «de mentida, fingint». El narrador ho explica en l'original al públic en anglès estàndard: «foxin' a bit».
11. De la traductora. Dansa ritual aborigen.