

LLOGUEM-HI CADIRES, UNA RONDA
PER A PERE QUART?

ANTON CARBONELL FERRANDO
Col·lectiu Pere Quart (CPQ)

Quan l'1 d'octubre de 1965 s'estrenava *Ronda de mort a Sinera* al teatre Romea, Joan Oliver aplaudia l'espectacle de Ricard Salvat sobre textos de Salvador Espriu: «*Ronda de mort a Sinera* em va impressionar fortament. En Ricard Salvat té el gran mèrit d'haver-la suscitada, d'haver romput la resistència de l'autor» (PORCEL 1972: 207). També és cert que a Oliver, ancorat en una tradició teatral literària i poc oberta a les innovacions dramàtiques, li era difícil d'acceptar el paper que Salvat havia jugat com a director escènic de l'espectacle: «Però temo que, ara com ara, no n'és el director idoni. Coneix poc la llengua; i la llengua, en l'obra de l'Espriu, és essencial; la pantomima i certes troballes plàstiques són coses importants, però de més a més». En definitiva, titllava la crítica de simplista i cofoia pels seus elogis desmesurats; i reblava el clau amb una irònica referència a Salvat i al seu afany de protagonisme: «en certs moments semblava que el "salvat" suplantés el "salvador"».

Mentre que, al llarg dels anys 60, veiem créixer i consolidar-se el Pere Quart poeta (amb la publicació de llibres fonamentals com *Vacances pagades*, 1960, i *Circumstàncies*, 1968), constatem que l'autor de teatre comença a perdre empenta, i com ell mateix afirma: «vaig esquillar-me per la porta falsa i còmoda de les traduccions» (PORCEL 1972: 204). Tanmateix, la passió pel teatre no l'ha perdut i és en aquest sentit que cal entendre els seus comentaris capciosos sobre l'estrena de *Ronda de mort a Sinera*. Però no és sols en les traduccions quan té l'oportunitat de manifestar interès per l'obra dramàtica. L'any 1960 s'ha publicat el volum *Tres comèdies: Primera representació, Ball robat, Una drecera* (amb un pròleg important de Joaquim Molas) i deu anys més tard apareixerà *4 comèdies en un acte (Allò que tal vegada s'esdevingué. Cambrera nova. Tercet en re. Vivalda i l'Àfrica tenebrosa)*. Sembla ben bé

una invitació o, fins i tot, una crida a representar el seu teatre en temporada comercial, amb la convicció que calia endegar i consolidar una escena professional. De fet, l'any 1970 Ventura Pons va dirigir al teatre CAPSA l'espectacle *25 dies de Joan Oliver*, amb la posada en escena de *Cambrera nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*. Precisament, Joan Oliver en conversa amb Feliu Formosa es mostrava mesuradament satisfet de les representacions del CAPSA: «Em va agradar bastant. No és que m'agrades del tot... Però va estar ben portat. I era un teatre d'empresa, completament privat!» (FORMOSA 1983: 14). Cal remarcar aquesta voluntat de normalitzar l'escena catalana com a indústria i com a negoci, sense menystenir-ne l'ambició artística.

Ricard Salvat també parla en els seus *Diaris (1969-1972)* de la representació de les obres d'Oliver i es manifesta crític, sobretot, amb la feina de Ventura Pons; però, alhora, no dubta a suggerir que un altre criteri de direcció hauria afavorit l'espectacle, i és inevitable pensar que està vindicant la seva opció dramàtica: «L'espectacle d'en Pons és eficaç, perquè la gent riu, però és potser massa elemental i fàcil. Les obres, vistes dempeus, són ben poca cosa, però tenen certa gràcia. Per tal de muntar-les bé, calia un director de bon gust, o bé un director amb capacitat recreadora, i no hi ha res de tot això. Hi ha un home massa limitat» (SALVAT 2017: 195). Salvat reconeix que *Allò que tal vegada s'esdevingué* té valors («vista avui, l'obra queda encara d'una virulència increïble») i que el plantejament «està ben vist», encara que «només val la pena en la mesura que és una jugada política adequada per indignar certa gent» i que peca de «situacions allargassades». No deixa de ser curiós que el mateix Salvat en carta adreçada a Joan Oliver doni una visió ben diferent de la representació:

Vaig veure l'espectacle que el senyor Pons presentà a CAPSA, amb les vostres dues obres. Jo hi vaig anar la darrera nit. No sé perquè vaig pensar que, donada la prohibició, hi seria una mica tothom. Vaig veure que malauradament no era així. També vaig veure que el públic s'hi divertia molt. Jo particularment m'ho vaig passar molt bé. Potser la visualització dels textos no era la més adequada, però els textos en sí i, sobretot, «Allò que tal vegada s'esdevingué» quedava d'una virulència sarcàstica que hi havia moments que semblava mentida que allò es produís en un teatre

nostre. En cert aspecte quedava una peça política i si us he de ser franc, si hom considera l'estupidesa i brutalitat ambiental vaig pensar i penso que la prohibició, des del punt de vista dels prohibidors, era lògica. La veritat és que us atreviu o bé us atrevíeu a tot. Possiblement per això l'obra queda tan jove, tan fresca, tan de sana mala llet. «Cambrera nova», també em va divertir però potser no es va trobar el to de pastitx adequat que el text requeria. Hi mancava, potser, una visió irònica, recreadora del text. De tota manera era un espectacle molt interessant.¹

LLOGUEM-HI CADIRES: DE MUNTATGE DE POEMES A ESPECTACLE DE REVISTA

Uns anys abans de *25 dies de Joan Oliver*, concretament l'any 1966, el Pere Quart poeta se sentia molt acostat a un jove Feliu Formosa, que començava a destacar com a actor i com a director escènic. Ricard Salvat comenta, en els seus *Diaris (1962-1968)*, la representació d'*Un quart de Pere Quart*, antologia de *Vacances pagades*: «És un bonic i divertidíssim espectacle d'en Feliu» (SALVAT 2015: 358). Fa la impressió, per tant, que ja existia una relació entre el poeta i el jove dramaturg. Efectivament, trobem una carta de Feliu Formosa a Joan Oliver del 1966 en què es detalla l'elaboració d'un espectacle que encara no té un títol definitiu, però que acabarà sent *Lloquem-hi cadires. Moralitats i escarnis de Pere Quart*. Formosa té molt clara la intencionalitat de la proposta escènica:

Em sembla que l'element «cronològic» («històric») és important en un muntatge sobre l'obra exclusivament poètica de Joan Oliver, és a dir: sobre l'obra de Pere Quart. No es tracta[,] per entendre'ns, de fer una segona «Ronda de mort a Sinera», sinó una cosa molt més cenyida a una visió materialista, satírica, crítica, d'uns anys recents de la nostra història i de la nostra cultura.²

1. Carta de Ricard Salvat a Joan Oliver, 27 de novembre de 1970, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

2. Carta de Feliu Formosa a Joan Oliver, 2 d'abril [1966?], Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

D'entrada, *Lloguem-hi cadires* neix com un espectacle molt centrat en la poesia de Pere Quart. I la tria de poemes esdevé una qüestió essencial. Així, Formosa ha seleccionat de *Les decapitacions* els poemes que li han semblat més «escenificables». Del *Bestiari*, «els que tenien alguna referència a aspectes “humans” i depassaven el simple acudit». Tant a *Saló de tardor* com a *Terra de naufragis* «he anat a buscar els més crítics i els que continguessin referències explícites a la situació històrica». Si hi afegim poemes de *Vacances pagades* i els que acabaran recollits a *Circumstàncies* i a d'altres reculls, s'adona que hi ha «un nombre excessiu de peces que caldrà reduir com a mínim en una tercera part».

Aquesta veritable «antologia poètica» de Pere Quart, feta primer per Feliu Formosa, té un gran interès, sobretot perquè el mateix Joan Oliver la revisarà i en donarà una versió gairebé definitiva. Són 71 poemes dels llibres *Les decapitacions* (8), *Bestiari* (10), *Saló de tardor* (11), *Terra de naufragis* (12), *Vacances pagades* (14), *Bestiari de Josep Granyer* (3), *Circumstàncies* (2) i *Refugi de versos* (9, cinc dels quals són «cançons de carrer entre les publicades i les inèdites»). A més, afegeix *Oda a Barcelona* i *Epístola d'alta mar*. Per tant, tenim una valuosa selecció poètica feta per Pere Quart l'any 1966.

En una carta sense data de Feliu Formosa a Joan Oliver, el dramaturg fa un comentari revelador al poeta: «Ara, he arribat a la conclusió que l'espectacle ha de depassar el clàssic muntatge de poemes i convertir-se en un gran “cabaret”, en una revista».³ En una carta de l'estiu de 1966, Joan Oliver es mostra desanimat i constata que tot el que està escrivint per a l'espectacle no podrà encabir-s'hi. També veu que hi ha tres dificultats considerables a salvar per arribar a l'estrena: la censura, el local de la representació i el finançament. Insisteix en la conveniència d'incorporar el poema «Ja és hora que se sàpiga» de *Vacances pagades*, «donades les seves condicions dramàtiques». I creu molt aprofitable «un curiós poema», «Tirallonga de monosíl·labs», que acaba de publicar en una revista i que li sembla especialment adequat per a un espectacle dramàtic. Resulta interessant la reflexió que

3. Carta de Feliu Formosa a Joan Oliver, s. d. [1966?], Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

aporta el poeta per representar un dels textos poètics més coneguts i celebrats de Pere Quart, i que acabarà incorporant al llibre *Circums-tàncies*:

L'execució és difícil, però si se li troba el desllorigador, es pot aconseguir un efecte original, entre còmic i patètic. L'actor ha de ser un home simpàtic, modest, lleugerament impertinent, una mica fatigat. Crec que la peça ha de ser sotmesa a freqüents canvis de to i de velocitat. Cal dir-la com una mena d'oració, com una lletania enfadada; el to de l'interpret ha de traïr un cert escepticisme, diríem, de bona fe. La veu i l'aire han de llanguir de tant en tant, però ja pròxims al desinflatament, cal que es revifin en successives i alternes repeses d'alè. Potser a partir del vers «I un xic de seny», l'actor es podria agenollar i plegar les mans, però tot sense gaire convenciment, una mica desmenjat, com si ho fes únicament per seguir el costum dels imploradors de la divinitat. En fi, tu mateix.⁴

Hi ha en aquestes paraules de Joan Oliver un interès per la posada en escena de la seva poesia. També, amb l'ajuda de Feliu Formosa, va conformant unes escenes dramàtiques, que anomena «vinyetes», amb la presència de personatges muts (que acabaran sent mims) i amb elements de pantomima, com a fons del recitat en alguns poemes. La proposta que fa per recitar «Tirallonga de monosíl·labs» ens convida a llegir-la com una mena d'autoretrat de l'escriptor, en uns anys en què comença a desistir del projecte teatral que tant l'havia apassionat. Precisament, l'any 1966 expressava a Baltasar Porcel una convicció contundent i amarga: «La meua obra teatral és escassa i mediocre, com saps. La considero només un indici del que podria haver estat. Reconec que no he tingut prou força de voluntat per a continuar la meua carrera dramàtica contra vent i contra corrent» (PORCEL 1972: 204).

Tanmateix, *Lloquem-hi cadires* era el primer pas, tal com ha comentat Miquel M. GIBERT, d'una «assumpció progressiva de l'Oliver dramaturg, en part paral·lela a la consolidació del seu prestigi de poeta» (1998: 334). Va ser l'any 1970 quan «arribaria l'interès pel seu tea-

4. Carta de Joan Oliver a Feliu Formosa, 29 d'agost de 1966, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès

tre crític de preguerra, i així serien estrenades *Cambreda nova* i *Allò que tal vegada s'esdevingué*, així com *Vivalda* i *l'Àfrica tenebrosa*, una peça de l'última etapa que [...] en compartia, almenys en aparença, l'inconformisme» (GIBERT 1998: 334). També l'any 1970 li seria concedit el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes i participaria, amb un protagonisme memorable, en el Primer Festival Popular de Poesia Catalana, l'anomenat Price dels Poetes.

LLOGUEM-HI CADIRES. MORALITATS I ESCARNIS DE PERE QUART.
REVISTA EN DUES PARTS

En el Fons Joan Oliver i Sallarès, de l'Arxiu Històric de Sabadell (AHS), una de les carpetes de la documentació de l'obra teatral de l'escriptor porta el títol *Lloquem-hi cadires. Moralitats i escarnis de Pere Quart (1966-1987)*. Hi trobem tot de materials relacionats amb l'espectacle elaborat al llarg de l'any 1966 i que s'havia d'estrenar el 1967. També s'hi adjunten diverses còpies de la primera part del muntatge *Bestiari i moralitats de Pere Quart*, que estrenaria Ventura Pons al Teatre Ars l'any 1972. Del que s'aplega en aquesta carpeta cal parar atenció a un document, amb les pàgines numerades, que sembla l'original de *Lloquem-hi cadires*. En la portada del mecanoscrit, amb la lletra de l'escriptor, s'hi indica el nom de Joan Oliver i el títol *LLOGUEM-HI CADIRES. Moralitats i escarnis de Pere Quart. Revista en dues parts*. Es tracta d'un text teatral que incorpora tant diàlegs dramàtics i acotacions com una selecció de la poesia de Pere Quart, amb referències abundants a dos llibres: *Les decapitacions* i *Bestiari*. Moltes de les acotacions són veritables propostes escèniques o pantomimes, escrites amb la lletra de Joan Oliver. La intervenció de l'escriptor en l'elaboració del text és absoluta, encara que fa la impressió que reculli idees i suggeriments que li havia fet Feliu Formosa. Tanmateix, resulta difícil establir que l'espectacle hagi passat de l'estadi «literari» a un treball dramàtic elaborat, amb direcció escènica i actors. Precisament, Miquel M. GIBERT es refereix al «frustrat muntatge», «que Feliu Formosa havia de dirigir el 1966 i que la censura de l'època va impedir de fer realitat» (1998: 300). En tot cas, cal remarcar

que, en una carta de Feliu Formosa a Joan Oliver de 1967, el dramaturg proposa una programació per al grup «Teatre independent» (CICF) i hi incorpora *Lloquem-hi cadires*.⁵

Encara que no s'arriba a representar, és remarcable l'anomenada que aconsegueix l'espectacle de Joan Oliver. Ricard SALVAT s'hi refereix l'any 1967, tot parlant de l'enregistrament en disc de *Ronda de mort a Sinera*: «Voldria que, després de la *Ronda*, hom pogués gravar la *Primera història d'Esther*, *La bona persona de Sezuan*, el *Lloquem-hi cadires* de Joan Oliver, és a dir, totes aquelles obres autòctones o traduïdes que marquessin un moment important en el nostre teatre» (1985: 12). I, arran d'una visita a casa d'Oliver l'any 1968, SALVAT comenta en els seus *Diaris (1962-1968)*: «M'ha deixat la versió de *Lloquem-hi cadires* que en Feliu Formosa havia de fer perquè me la miri i consideri, i m'ha parlat de la possibilitat de muntar *La fam* altre cop» (2015: 493). Sembla, doncs, que el dramaturg valorava l'obra d'Oliver i que tenia interès a portar-la a l'escena. Efectivament, en l'esmentada carta de 1970, Salvat li comenta:

A mi em segueix interessant molt muntar el vostre espectacle «Lloquem-hi cadires». Si no ho he fet ara ha estat perquè encara no és enllestit però, sobretot, perquè no volia entrar en conflicte amb el senyor Ventura Pons. [...] L'important és que el vostre espectacle a mi m'interessa. M'interessa molt. I ara crec que tinc la clau o el desllorigador del mateix. A mi la feina que havia fet l'amic Formosa no em semblava[,] vista avui, oportuna. No us ho havia dit perquè no m'agrada de comentar mai la feina dels meus companys. Un dia però tot parlant amb en Formosa em va dir que avui ja no trobava vàlides a la seva feina i que jo havia de fer avui el que havia fet fa quatre anys.⁶

Sorprèn la insistència de Salvat a fer-se valer per muntar l'espectacle i, alhora, la voluntat de presentar-se com el director escènic imprescindible per desencallar l'obra de Joan Oliver. Segurament, Ri-

5. Carta de Feliu Formosa a Joan Oliver, 4 de maig de 1967, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

6. Carta de Ricard Salvat a Joan Oliver, 27 de novembre de 1970, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

card Salvat té l'any 1970 una percepció positiva de la figura de Joan Oliver i valora especialment la seva obra com a Pere Quart. Sobretot, després que el poeta ha aconseguit un prestigi indubtable, tant amb el protagonisme i la participació vibrant en el Primer Festival Popular de Poesia Catalana, com amb el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes. Alhora, en cap moment ha deixat de ser un poeta implicat en la lluita antifranquista i amb un esperit crític envers la burgesia. Per tant, no és estrany que Salvat volgués intentar una operació dramaturgicà com la que havia emprès amb l'obra de Salvador Espriu a *Ronda de mort a Sinera*. Tanmateix, el director escènic té un interès especial a establir els dos possibles camins a seguir:

o bé que vós tot sol structureu un nou espectacle o bé doneu-me el marge de confiança que em va donar l'Espriu i permeteu-me de fer-ho tot sol. En aquest cas últim, m'hauríeu d'ajudar, proporcionar textos, fer llargues xerrades amb vós, deixar-me veure les coses inèdites que tingueu en aquest moment. Vós, per tant, teniu la paraula. Jo crec que ens hauríem de posar a treballar de seguida. D'altra banda, a mi m'interessa de fer-ho, ja no solament sota l'aspecte teatral sinó també pensant en el curs de literatura que dicto a la universitat. Com més bé conegui la vostra obra, més adequadament podré parlar als meus alumnes de la vostra importància.⁷

No devia ser gens fàcil l'entesa entre Joan Oliver i Ricard Salvat. Quan l'any 1972 s'estrena *Bestiari i moralitats de Pere Quart*, amb direcció de Ventura Pons, amb molts dels materials que formaven part de *Lloguem-hi cadires*, el dramaturg de la *Ronda* es mostra clarament decebut de l'espectacle i ens acaba de donar la seva versió de la fallida col·laboració amb Oliver:

Ahir a la nit vàrem anar a veure l'espectacle *Bestiari* de Joan Oliver, amb dramaturgia de Ventura Pons i música de La Trinca. La veritat és que m'hauria agradat molt que m'agradés, però és molt poqueta cosa. Hi ha un moment en què carreguen contra mi: diu que, a la represen-

7. Carta de Ricard Salvat a Joan Oliver, 27 de novembre de 1970, Arxiu Històric de Sabadell: Fons Joan Oliver i Sallarès.

tació de *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, no hi tenen entrada ni els oncles, ni les tietes, ni el jove Ricard Salvat. Que em digui jove m'afalaga. En Borràs, que és qui diu el text, em va dir en acabar que es veu que jo havia hagut de fer-li alguna cosa, i que en no fer-li s'hauria molestat. Suposo que es deu referir a aquell espectacle que primer li havia d'estrenar en Feliu Formosa i després jo li vaig demanar. Ara no recordo com es deia. Però va ser més aviat ell qui va posar tota mena de pegues a la meua estrena. [...] L'espectacle queda com un collage sense cap mena de rigor de composició. És un mal retruc de *Ronda de mort a Sinera* i de tots els meus espectacles. A nivell de llenguatge, té moltes invencions, té tremp i, evidentment, una gran eficàcia, però res més. A nivell de dramaturgia, l'única feina d'en Ventura és voler polititzar i cercar una sèrie de fotografies il·lustradores que tot sovint són més posades amb calçador que veritablement adequades. No hi ha cap sentit de la reinterpretació, ni cap mena de veritable recreació. És d'una pobresa d'imaginació absoluta. Aquesta manca d'imaginació es fa encara més palesa a la *mise en scène*, que és absolutament esgrogueïda i repetida. És que, evidentment, d'allà on no n'hi ha, no en pot rajar. (SALVAT 2017: 384-385)

La crítica de Ricard Salvat és dura i, sens dubte, no posa en valor els aspectes positius aportats per Joan Oliver pel que fa, per exemple, a la dramatització de la seva poesia. Sí que remarca l'encert del llenguatge en els diàlegs teatrals i segurament tenia prou elements per afirmar que la direcció escènica de Ventura Pons no va saber «reinterpretar» i «recrear» els materials que li oferia el poeta. Ho fa pensar Miquel M. GIBERT, quan qualifica *Bestiari i moralitats de Pere Quart* com un «espectacle d'època», que posava de manifest «la feblesa dramàtica d'un conjunt més aviat dispers, fet d'aportacions de qualitat literària molt desigual» (1998: 318). També és cert que l'ambició poètica i artística de *Lloquem-hi cadires* és molt superior a l'expressada a *Bestiari i moralitats de Pere Quart*. I un factor essencial, en aquest sentit, és la selecció de poesia que hi ha en l'un i en l'altre espectacle.

LLOGUEM-HI CADIRES: UNA DRAMATITZACIÓ DE LA POESIA
DE PERE QUART

El mecanoscrit original de *Lloguem-hi cadires. Moralitats i escarnis de Pere Quart* porta l'empremta de Joan Oliver des de la primera pàgina. La presència continuada de referències manuscrites de l'escriptor (gairebé sempre amb tinta vermella) evidencia la voluntat d'intervenir en la posada en escena. Encara que expressi la intenció de fer una «revista en dues parts», seguint el consell de Feliu Formosa de deixar de banda «el clàssic muntatge de poemes» i apostar per un gran «cabaret», el pes que acabarà tenint la poesia de Pere Quart en l'espectacle serà considerable. Certament, estructura el muntatge a partir d'episodis o escenes (Oliver les anomena «vinyetes» i Formosa les bateja com a «unitats poètico-dramàtiques»), amb una introducció dialogada entre el Compare («una mena de narrador») i l'Autor. D'entrada, el protagonisme del Compare és absolut:

Amb la vènia dels pares de la pàtria, del consell d'ancians i de la casa del poble (*fa una gran reverència*) comença l'espectacle. (*Tomba el cap en direcció de les caixes*) Camarades músics! (*al públic*) Aquests, com que tenen consciència, no es deixen dir mestres... (*cap a les caixes*) Camarades músics: engegueu una marxa dels bons temps del *music-hall*... moguda, ràpida i si pot ser lleugerament desafinada, a preu fet. Som-hi!

El Compare assenyala l'Autor, que es manté quiet a l'esquerra de l'escenari «*tot llegint la llista telefònica*», i diu:

Aquí tenim l'Autor... és un dir... ja m'entenen... suposem, que ja és suposar, que aquest senyor és l'Autor... Feu un esforç i accepteu la figura i la ficció i el convencionalisme. Avui en dia no hem de ser exigents ni primmirats... Ei! Si volen anar a dormir a casa... I consti que no assenyalo ningú. Tallem! (*Acostant-se a l'Autor i allargant la mà*) Com està?

Quan el Compare demana a l'Autor que digui el seu paper, aquest avança uns passos i recita el poema «Ja és hora que sàpiga», que comença amb uns versos rotunds, que no deixen de ser una afirmació de

la personalitat de l'escriptor, com a factòtum de l'espectacle i en resposta a qualsevol que posi en dubte el seu protagonisme creatiu. Com diu Ferrater Mora, Pere Quart «tot ho lliga a la seva visió del món, d'un món seu, del qual és el propietari absolut, l'absolut *metteur en scène*» (FERRATER 1972: 9):

Demano la paraula prèvia.
Vull dir - i que d'un cop se sàpiga! -
que jo sóc Jo,
que sóc el Centre
i l'Àrbitre.

Si entrem a considerar l'estructura de *Lloquem-hi cadires*, de seguida es fa evident que l'espectacle gira al voltant de la poesia de Pere Quart, sobretot pel que fa als llibres *Les decapitacions* i *Bestiari*, que constitueixen l'eix vertebrador de la primera part de la «revista». Efectivament, l'escena inicial porta per títol *El botxí a casa seva* i ens presenta aquest personatge a través de dos poemes: el XVIII de *Les decapitacions* («No li plau el cap que porta») i «Interior» de *Terra de naufragis* («El botxí dina en silenci»). L'acció dramàtica escenifica el contingut dels dos poemes, que recita el Locutor. Es representa el botxí com a «botiguer» dels caps decapitats i com a cap de família, envoltat de la dona i els dos fills, que descansa i «pensa en la feina». Tot seguit, encara amb la presència del botxí, que «*queda adormit a un costat de l'escenari amb una grossa destal a la falda*», es van recitant, en aquest ordre, les *decapitacions* XXII («Jo em decapitaré»), XVI («He dansat com la novícia»), V («Antonio, mestre perruquer»), VIII («Home alt en cambra petita»), VI («Amonestaments de la testa parlant amb les fadrines»), XXV («*L'escapçament tot just passà de moda*») i XVII («Avia per telèfon una rialla trista»). I s'acaba aquest apartat amb «Cançó» del llibre *Terra de naufragis*: «La vida vol tastar el somni, / he naufragat a l'antiga, / les illes no són daurades. / Tot era mentida».

Encara a la primera part, l'espectacle continua amb l'escena basada en el llibre *Bestiari*, que inclou els poemes «Guineu», «Elefant», «Bacil», «Pregadéu», «Porc» i «Vaca suïssa». S'hi afegeix, també, el poema inèdit «L'ovella» («La donzellea, dòcil a l'amor, / no s'emmiralla pas

per a ella sola. / És una ovella de candor / i quan es veu i es mira s'enriola / [...]» i «Idilli» del llibre *Saló de tardor*. L'escena dramàtica en vers «La nena, ai las» i «Oda a Barcelona» tanquen aquesta primera part.

La segona part s'inicia amb «Corrandes d'exili» i continua amb «Noè», «Romanç miserable», «Complanta de la primavera», «Aquella bèstia», «Romanç del fill de vídua», «Els blancs i els negres», «Solita», «La croada», «El gran burgès», «Tirallonga de monosíl·labs», «Vacances pagades» i «Cobles de Joan XXIII». En aquesta part, també s'hi afegeixen els episodis dramàtics «Passa cada cosa» i «La fi dels setze jutges» (amb versos del poema «Setze jutges»); i dues «Escenes de pas» («La dentadura» i «L'experiència»). Amb el monòleg «Conferència a la vall» es clou *Lloguem-hi cadires*.

La dramatització dels poemes es realitza a través de les escenes amb diàlegs dels personatges i de les pantomimes. La cançó i els efectes musicals juguen, també, un paper important en l'espectacle, amb la voluntat d'accentuar la situació poètica o teatral: en l'episodi inicial «El botxí a casa seva», el Client fuig esperitat «acompanyat d'una música còmico-sinistra»; i uns compassos de «Sweet Home» tanquen l'escena domèstica en què «el botxí somia feina».

Els poemes de *Les decapitacions* s'escenifiquen sobre tot l'escenari, «amb un decorat de fons que representa una mena de màquina absurda, entre els engranatges de la qual emergiran set caps (tres de dona i quatre d'home); són els recitadors». El recurs de la pantomima serà ben present al llarg de l'espectacle, però les més elaborades són precisament les que trobem per introduir aquests poemes. Es tracta, en algun cas, de petites peces teatrals que van més enllà de donar peu als versos, i que presenten personatges i mims com a protagonistes de l'acció dramàtica. Un exemple molt revelador és el de la llarga pantomima que hi ha abans de la *decapitació* XVI («Ha dansat com la novícia»), amb ressonàncies d'*Ubú, rei* d'Alfred Jarry (que va traduir al català Joan Oliver). Sona la música del pasdoble *Sombreros y mantillas*, que serveix de fons a la representació següent:

Apareixen rei i reina. Porten lligat un mim amb una corda al coll. Seuen i el lliguen a una pota d'una cadira. Darrera va una noia vestida de cupletista. El rei i la reina, asseguts. El rei és una bèstia lúbrica i golafre.

La reina vol atraure'l, però ell només té ulls per a la cupletista. Se la mira amb la boca plena i els ulls de bou. La noia, des del primer moment, es dedica a ballar, com si no pogués parar. Enceta passos de flamenc, d'una manera provocativa. En un moment donat arranca a ballar; el ball de la noia serà més o menys el cèlebre número de la puça. En diverses ocasions, el rei es vol llançar damunt la noia, però aquesta l'evita destrament. Finalment, el rei s'hi abraona i la immobilitza. La reina els separa indignada, s'emporta la noia a part. El rei es queda panteixant i amb actitud agressiva. Després del conciliàbul de les dues dones, la reina va al rei, li assenyala el mim lligat a la cadira i el rei pica de mans. Apareix un botxí, deslliga el mim i se l'emporta. Torna després amb una plàtera on hi ha el cap del mim voltat de prunes. La noia es desmaia. El cap recita el poema següent, mentre el rei va menjant, molt delicadament, les prunes que volten el cap. Després agafa el cap i el deixa penjat a un lloc de l'escenari.

Tot seguit, la *decapitació* xvi és recitada per un cap de dona i un mim. La visió del mite bíblic de Salomé que ofereix el poema, a través d'una escena de revista del Paral·lel amb una ballarina i la seva mare, es potencia amb la força escènica de la pantomima. És un bon exemple de com aquest recurs dramàtic amplia i enriqueix visualment el sentit suggerit pels versos. I no sols això: el rei, presentat com una «bèstia lúbrica i golafre», i la reina, que actua amb astúcia i crueltat, no són uns personatges innocus, sinó que més aviat expressen l'arbitrarietat i l'abús del poder. La imatge poètica distorsionada de l'escena bíblica, que presenta la *decapitació* xvi, ha esdevingut un veritable escarni de la reialesa.

Una altra de les pantomimes més ben articulades amb el poema és la que acompanya la *decapitació* xvii («Avia per telèfon una rialla trista»). Sona la música de *Cavalleria lleuera* de Franz von Suppé:

Un dels mims té una mena d'accés de bogeria. Salta, discurseja. Els altres formen un grup compacte i se'l miren. Para la música. [Cap de noia recita el poema]

Mentre el cap recitador ha recitat el poema, el mim continua fent bestieses i discursejant. Després el botxí es desperta, es posa la dextral a l'espatlla i es col·loca davant dels mims que surten d'escena formats

mentre sona un *himne alemany* de l'època nazi. Quan l'escena és buida de mims, torna a sonar l'AL·LELUIA de Händel i els caps-recitadors van desapareixent mentre es tanca la cortina de boca.

Si en els poemes de *Les decapitacions* es manifesta una subversió literària, amb la voluntat d'escapçar tot allò que és superficial i aconseguir la màxima selecció expressiva, tampoc no es deixa de banda un sentit paròdic que permet posar en evidència la impostura moral i la visió crítica de la història. La sàtira de Hitler, que expressa la *decapitació* XVI, va més enllà de la caricatura i, en la pantomima, es fa explícita la figura del «brètol total», que fa bestieses i discurseja, però que desperta el botxí perquè actuï contra Sara i el seu poble i doni peu a l'Holocaust.

Si la rendibilitat escènica de la pantomima és ben present en els poemes de *Les decapitacions*, amb l'episodi dramàtic dedicat al *Bestiari* es reforcen els diàlegs de personatges que agafen un protagonisme important en aquest apartat. Així, tot introduint el poema «Guineu», la conversa de les dues «entretingudes» al voltant de les pells que les abriguen dona entrada a una expressivitat lingüística remarcable. L'escena se situa l'any 1926:

[...]

ENTRETINGUDA B: (*tot palpant l'abric*) No està mal.

ENTRETINGUDA A: Mouton frisé... De can Tirretas. No em moco amb mitja, jo!

B: (*Resseguint amb les mans, de dalt abaix, la pell que porta*): Què et sembla el meu renard?

A: Renard, has dit? El trobo poc argenté, francament...

B: Jo no n'estic de retirada, prenda, i tinc que mantenir la nena. Les que vivim de bolos...

A: Que ja no et cotitza el croupier del Palas?

B: Ai, noia! M'avassallava massa i era més garrí que la mare que el va matricular...

A: Doncs, amb l'Alfonso, només plats lleugerets, comprens la cosa? El faig beure a galet i no m'hi canso.

B: Sí, tu mai no has sigut una passional, que diguéssim.

A: Qui parla! Mireu l'andova! Vols dir que ets gaire Messalina, tu?

B: Jo? No m'agrada la paveria, però el diumenge vaig sopar al Suís amb un diputat de la Lliga, sats? — Filla, com guisen, aquells paios! —, i doncs sí, i després em va portar a «La casita blanca»...

A: I què més?

B: Què més? En un descans em va dir que jo era una viciosa de molt postín.

A: No sé pas què hi veus. Teniu unes tragaderas! Ets una toia, nena!

B: Quina vespa t'ha picat, reina? Jo, toia? I tu ets més lila que un sidral amb pa!

A: Repareu la merdosa! Si no fos per la Dictadura encara fregaries les comunes del «Sevilla», amb ta mare... *(Pel renard de l'altra, a tall de pregó de drapaire)* Hi ha cap pell de conill!

B: I tu, no te'n desfacis del teu puton frisé, Nerona! [...]

I després que les entretingudes marxen enfurismades cadascuna per una banda, se sent la música del cuplet «Reina, me decía loco de pasión» i el Compare recita el poema «Guineu».

Encara que no hi ha un poema del *Bestiari* dedicat al grill, la referència al seu «àvol capteniment» i a la seva vanitat, en els versos del pregadeu, donen forma a una escena dialogada amb el Compare:

(S'aixeca el grill i avança a primer terme)

SENYOR GRILL: Em dic, i em diuen —no ho puc evitar— excel·lentíssim senyor Napoleó de Grill i Grill.

COMPARE: Honorat de conèixer-vos...

SENYOR GRILL: No m'han faltat els dons ni el talent natural; ho admeto. I només els envejosos de la pitjor mena me n'acusarien. ¿Potser és culpa meva que els déus m'hagin administrat una bona dosi de gràcies? Però, d'altra banda, he tingut prou voluntat i prou nervi per a crear-me, sense ajut de ningú, que consti! una posició econòmica sòlida, en divises, sabeu? i per adquirir una cultura general força per damunt de la mitjana, a nivell universitari. Una cultura, parlem francament! de la qual m'hauria estat ben còmode de prescindir... Són fets, fets patents, amic meu, fets que salten a la vista dels més miops, he, he! I és per això que puc proclamar-los sense jactància, sense ombra de modèstia. Com que sou foraster i no pertanyeu a la nostra generació, m'he permès d'informar-vos *modo grosso* sobre la meva persona. I crec haver-vos fet un bon

servei: sóc un home que pesa al país; puc fer decantar la balança... I un intel·lectual com vós —i us prego que no vegeu ni un bri de reticència en les meves paraules— un intel·lectual com vós, dic, mai no sap de quin mal ha de morir... Potser exagero la nota personal i...

COMPARE: No ignorava el vostre nom, i de la vostra figuració i del vostre pes, me n'havien arribat ecos repetits...

(*Se sent un grill per altaveu, a tot volum: ric, ric, ric!*)

(*El Senyor Grill escolta complagut, amb la mà oberta darrera l'orella.*)

Joan Oliver sempre té en el punt de mira la vanitat dels poderosos, que molt sovint no dubten a actuar amb la maldat moral necessària al servei dels seus interessos materials. Tractat com a intel·lectual, el Compare es val de la ironia per apuntar que la «figuració» i el «pes» del Senyor Grill es basen en la riquesa aconseguida, que li permet in-fluir i actuar sense gaires escrúpols.

És en el diàleg posterior a la recitació, per part d'un Jove, del poema «Vaca suïssa» que el Compare aclareix a la senyora elegant que l'actitud rebel i de protesta té sentit davant de l'explo-tació:

LA SENYORA ELEGANT: Horrible! Quin mal gust! Però ¿qui és aquesta vaca... o aquest individu?

COMPARE: Acabem de veure la imatge deformada i pintoresca d'una situació prou coneguda, senyora. *Un individu que es considera explotat* i posa el crit al cel.

LA SENYORA ELEGANT: D'avui endavant, només beuré llet condensada! A mi ningú no em complica la vida! Nego a qui sigui el dret a pertorbar la meva consciència.

COMPARE: Però la llet condensada és també fins a un cert punt llet. I conté *inevitablement* poca o molta *llet de vaca*. No ho sabia, senyora?

La senyora elegant és un personatge que manifesta la mentalitat d'una certa burgesia que no vol veure alterat el seu món esquifit i ple de prejudicis, que prefereix aïllar-se dels problemes de la societat i considera una expressió de mal gust qualsevol acció reivindicativa de-tonant que qüestionï el seu estatus.

Prèviament a la recitació coral de l'«Oda a Barcelona» de Pere Quart —el cant a la ciutat revolucionària posterior a l'alçament militar del 1936— es representa l'escena *La nena, ai las*, que vol transmetre una imatge «riallera i primaveral» de la ciutat, ambientada en «una síntesi molt simple del parc de la Ciutadella cap a l'any 1910». El diàleg en vers entre el pare, la mare i la nena ens remetent a una mena d'estampa costumista d'època, que formarà part del primer acte de l'obra teatral *El roig i el blau* de Joan Oliver:

Entren el pare i la mare de braçet. Davant d'ells, la nena, que porta una petita ombrella oberta.

PARE: La primavera ja és aquí!

El sol és tebi, l'aire fi...

Jo em sento jove de bursada!

MARE: Quin temps més bo per la bugada!

NENA (*Sospira languidament*): Ai, las!

Acabada aquesta peça dramàtica, l'acotació que introdueix l'«Oda a Barcelona» comporta un contrast absolut amb l'escena idíl·lica anterior:

(S'alça el teló de boca. Al fons, una fotografia de color sèpia, que representa la ciutat en guerra. D'alguns edificis, s'alcen columnes de fum negre. 12 recitadors que pertanyen a diversos estaments socials i van apareixent progressivament i recitant fragments del poema. Aniran movent-se i omplint l'escena fins que, als últims versos, avançaran tots junts a primer terme. Els efectes sonors (sirenes, crits, sardanes, soroll de multituds, etc.) i la llum tindran un paper important en el desenrotllament de l'escena.)

Amb aquest plantejament escènic de la recitació de l'«Oda a Barcelona» s'acaba la primera part de l'espectacle. Sorpren, però, que poemes tan importants de Pere Quart, introduïts en la segona part, com «Corrandes d'exili», «Noè», «Romanç miserable», «Complanta de la primavera», «Tirallonga dels monosíl·labs», «Vacances pagades», etc., rebin tan poca atenció dramaturgica. Sols unes mínimes indicacions sobre qui recita el poema i, en algun cas, una referència musical («fons

d'acordi») acompanyen alguns dels versos fonamentals del poeta. Únicament s'acompanyen de pantomimes els poemes «Aquella bèstia», «Els blancs i els negres», «Solita», «La croada» i «El gran burgès»; i val a dir que gairebé sempre són d'una elaboració mínima. Té un cert interès escènic la pantomima del poema «Els blancs i els negres», perquè aconsegueix d'expressar una crítica del colonialisme i de l'esclavisme:

5 negres i un blanc. Els negres ballen una dansa vagament negra, mentre el blanc es passeja com un gall. Successivament els negres donen al blanc un barret de copa (que el blanc es posa), una tralla (que el blanc fa espetegar), una Bíblia molt gran amb el títol ben visible (que el blanc fa servir de seient), una creu (que el blanc torna al negre) i un gran cigar (que el blanc encén amb ostentació). El blanc dona als negres una ampolla de Coca-Cola «familiar» i fa un gest com dient «és per a tots cinc».

Els episodis dramàtics d'aquesta segona part són «Passa cada cosa», «La fi dels setze jutges» i les «Escenes de pas». «Passa cada cosa» s'interpreta amb «música de romanço» i, entre altres versos que es reciten, n'hi ha de ben reveladors del moment: «La premsa ja és lliure / crida un senyor amb panxa, / que s'aguanta el riure». I el Poeta de «La fi dels setze jutges» afirma: «Sóc poeta dels d'ara. Realisme històric. No visc del passat ni em repenjo en el mite. Desmitifico. Pòu en la deu inesgotable del poble i...».

Poemes com «Romanço de fill de viuda» i «El gran burgès» són interpretats com a cançons i aporten una visió humorística i irònica de la burgesia catalana: «Sóc bastant catalanista / i jo, a casa, amb la mamà, / quan no hi ha gent de visita, / parlo sempre en català»; «És l'ofici del burgès / menjar, jeure i no fer res».

Resulta sorprenent que *Lloquem-hi cadires* es clogui amb el monòleg «Conferència a la vall», una mostra de les preocupacions metafísiques de Joan Oliver, que no s'adiuen gaire amb un espectacle de revista. Però és indubtable que l'escriptor no vol deixar de banda la moralitat i l'escarni, fins i tot a l'hora de tractar les qüestions més transcendents, ni tampoc el sentit de rebellia que anima molts dels seus personatges:

ORADOR: [...] Dempeus bípedes sense plomes de tota la terra i totes les edats! Cloguem els punys i alcem-nos com un sol home! No ens abandonem, no! REBELLEM-NOS! HI HA PRECEDENTS! [...]

La valoració que fa Miquel M. Gibert d'aquest monòleg és molt il·lustradora de les virtuts i les mancances de Joan Oliver com a dramaturg, i diríem que les veiem reflectides també a *Lloquem-hi cadires*:

Conferència a la vall se'ns apareix com un eco de preocupacions morals i existencials que han provocat l'interès profund i continuat de l'autor. Però no passa de ser això: un eco més o menys fidel d'aquest món interior, sens dubte interessant —hi ha moments del monòleg, travessats al mateix temps per la por, la insolència i l'humor, que tenen un atractiu considerable—, tot i que massa fugaç i amb una concreció dramàtica massa feble. (GIBERT 1998: 296-297)

Un balanç semblant es pot fer de *Lloquem-hi cadires*. La poesia de Pere Quart hi ocupa un espai important, central fins i tot, però s'imposa la sensació que no se n'ha arrodonit una dramatització reeixida. Potser, com apunta Miquel M. GIBERT referint-se a «Conferència a la vall», «feia falta un altre dramaturg, amb una disposició personal i amb una trajectòria diferent de les d'Oliver» (1998: 297). Perquè, en definitiva, el poeta acaba guanyant la partida a l'autor teatral. I això no vol dir que algunes de les escenes i de les propostes dramàtiques de l'escriptor no siguin prou suggerents i no esbossin camins que hauria pogut desenvolupar. Però, segurament, per formació i per un concepte elevat de l'autoria li era difícil obrir-se a un diàleg dramàtic i a una intervenció externa que projectés una altra mirada sobre l'espectacle. Ricard Salvat semblava tenir interès i la clau per desencallar aquest projecte escènic. I va proposar a Joan Oliver que li fes confiança absoluta per reorientar *Lloquem-hi cadires* a partir de la seva experiència com a director teatral. No sabem cap a on hauria conduït aquesta col·laboració, però Salvat tenia prou coneixements dramàtics i la destresa escènica demostrada amb èxit a *Ronda de mort a Sinera* perquè Pere Quart acabés tenint la seva *Ronda*.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- FERRATER (1972): Josep Ferrater Mora, «El poeta d'aquest llibre», dins: Pere Quart, *Vacances pagades*, Barcelona: Edicions Proa, ps. 7-12.
- FORMOSA (1983): Feliu Formosa, «Joan Oliver o el "realisme"», *Estudis Escènics*, 22, ps. 6-17.
- GIBERT (1998): Miquel M. Gibert, *El teatre de Joan Oliver*, Barcelona: Institut del Teatre.
- PORCEL (1972): Baltasar Porcel, *Grans catalans d'ara*, Barcelona: Edicions Destino.
- SALVAT (1985): Ricard Salvat, «Per a una història de *Ronda de mort a Sinera* (1965-1985)», dins: Salvador Espriu i Ricard Salvat, *Ronda de mort a Sinera*, Barcelona: Editorial Empúries, ps. 7-32.
- SALVAT (2015): Ricard Salvat, *Diaris (1962-1968)*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- SALVAT (2017): Ricard Salvat, *Diaris (1969-1972)*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.