

No havia vist Joan Oliver des de feia molt de temps. Moltes vegades m'he beneficiat de la seva conversa i dels seus judicis sobre una de les seves grans passions, el teatre. Donar forma a una d'aquestes converses sobre el paper i projectar-la cap enfora és per a mi com fer un resum de tants i tants intercanvis d'opinions haguts amb una persona amb la qual m'uneix una amistat i una coneixença de més de vint anys. Moltes coses ja me les havia dites —ara cal repetir-les i confirmar-les—, amb algunes d'altres no hi estic totalment d'acord, però les respecto perquè —quan es tracta del teatre—, qui pot vantar-se de posseir la fórmula màgica per a la seva salvació?

Tothom qui coneix Joan Oliver sap que no solament és important allò que diu, sinó com ho diu. En una persona que defensa la «ironia» com a qualitat fonamental de l'ésser humà, és evident que el to modifica sovint el contingut, o el contradiu. En Oliver, més que en qualsevol altre cas, es fa palesa aquella mancança de què parla Jean Dufлот quan emprèn la seva llarga entrevista amb Pasolini: caldria tenir la manera de transcriure les expressions facials, els silencis, els substrallats, la gesticulació, els cops a la taula..., etc.

Aquesta vegada, però, hem volgut valorar el contingut, allò que, en aquests moments, pensa Joan Oliver del teatre i de la seva obra. Com a primera providència, engego la gravadora així que Oliver posa els peus a la sala de reunions de l'editorial on passa els matins i on he estat citat. Parlem de l'estrena recent de la seva versió d'El misantrop de Molière, que la companyia del Teatre Lliure ha presentat al Teatre Grec.

—Ara crec que ho aniran fent per les comarques —diu Oliver.

—A mi em va agradar molt —li comento.

—És teatre! S'entén tot. Per a mi el teatre és la paraula. Tota la luminotècnica i l'acció, allò que en diuen l'espai escènic... (perquè ara, si dius l'escenari, ja quedés desacreditat, eh? Has de dir «l'espai escènic»...), tot això hi sobra. A més a més, ara has de dir l'«expressió corporal», i veus la Terra baixa amb l'expressió corporal del Majó...

—Escolteu, Oliver, ¿us heu adonat que he engegat el «cassette»?

—Ah, està engegat, això? Escolta, a mi aquest aparell em fa molta por. Jo sempre dic barbaritats, ja ho saps.

—Bé, jo he portat una sèrie de temes que podem anar tractant.

—Ah, això sí que m'interessa, perquè aleshores m'estimula.

—Passem, doncs, al primer d'aquests temes. Durant la segona meitat de la dècada dels anys vint va escriure *Cambrera nova*. Alguna vegada m'heu dit que hi havia també altres obres inèdites d'aquests mateixos anys.

—Sí, en vaig fer tres o quatre.

—Què en penseu d'aquestes obres?

—Algunes no m'agraden.

—Es conserven?

—Sí, n'hi ha una que es diu... *Una mena d'orgull*. És una obra molt avançada, però que no està reeixida, no és com la *Cambrera nova*, que té un cert interès d'època. *Una mena d'orgull* es va fer a Sabadell, gràcies a uns amics, en un teatre de barriada, amb uns aficionats molt mediocres, reforçats per una actriu professional. Tractava d'una dona que es va casar enamorada, i quan ja havia tingut un fill i tot, l'home va fer un canvi molt profund; s'havia tornat homosexual... i és clar, aquestes coses a aquella època..., l'any vint-i-sis, no es podien dir. Hi va haver un escàndol, que no va repercutir a Barcelona, perquè aleshores jo era poc conegut. *Les decapitacions* encara no les havia publicades. Després en vaig fer una altra sobre un tema en el qual després he insistit molt, com en *Ball robot*: el tema del fracàs dels matrimonis...

—No és també un tema que toqueu a la vostra narrativa? Per exemple a *Una tragèdia a Lilliput*? El vostre teatre no té, doncs, una especial vinculació amb la narrativa?

—Sí, sí... Es relaciona amb la *Tragèdia a Lilliput*, allà ja comença, sí... Jo no em volia casar, saps? Em vaig casar molt tard, als trenta-sis anys. Perquè el casament, per mi, era una cosa que podia durar cinc o sis anys..., o set, però no podia durar més temps, comprens? En el millor dels casos l'enamorament se supleix per l'amistat, la companyia, el respecte mutu... Però jo trobava que el matrimoni acabava gairebé amb actituds grotesques i ridícules. L'obra de què et parlava es deia *Aquests dos*, pensant en aquella novella traduïda pel Carner d'un autor anglès, Arnold Bennett, que passava en una ciutat molt semblant a Sabadell, una ciutat fabril anglesa.

—I aquestes obres no es poden estrenar o publicar?

—Jo crec que no. N'hi hauria encara una altra... que es va perdre... Després en tinc una que es diu *Lluna de mel*, en tres actes. El tema és el triangle i l'amant és un cínic. Ho

vaig fer pensant en l'Obiols, el meu estimat Obiols, que era un «cínic».

—*I això que ha dit Xavier Fàbregas sobre el vostre teatre i el de Bernard Shaw com a fenòmens que complien una funció semblant dins llur context..., ho considereu cert? ¿O més aviat creieu que el vostre teatre es produeix d'una manera espontània o a partir d'altres estímuls que no tenen res a veure amb Shaw, com les novel·les traduïdes per Carner que m'heu citat abans?*

—Jo crec que surt d'una manera espontània, perquè Bernard Shaw el vaig llegir molt més tard.

—*Evidentment, això no desmenteix pas el paper de ruptura que Fàbregas us atribueix, perquè sembla evident que aquestes obres es desmarquen del teatre de l'època, d'un Sagarra, d'un Carles Soldevila, etc.*

—Sí, eren diferents de les d'en Carles Soldevila. Jo trobava que el diàleg creat per ell era molt culte, però massa culte..., químicament pur, que jo en deia. Jo crec que, modestia a part (i no és cap elogi, això), jo crec que he creat, si més no —i encara que no he fet teatre perquè sóc un comediògraf frustrat per les circumstàncies— un diàleg viu. El llenguatge ha de ser correcte i al mateix temps eficaç. I alguna vegada, si l'home és pedant, doncs el llenguatge és pedant, com en el *Ball robat*... L'advocat aquell és un gran pedant, però és que jo n'he conegut, perquè he fet tres anys de pedant..., de passant, quan vaig acabar la carrera. Jo he intentat sempre de fer parlar a cada personatge el seu llenguatge. Naturalment que sempre és el «meu» llenguatge..., això és inevitable. Jo sóc cadascun dels personatges, alguns més que altres. Del *Ball robat*, jo sóc l'escriptor, és evident, perquè un no pot sortir de si mateix. Allò que en diuen crear..., la creativitat..., tot això són falòrnies. Una criatura no pot crear res; pot combinar elements que hi ha dintre de la realitat. Ell viu dintre de la realitat, no en pot fugir, eh? Pintar un quadre com els d'en Tàpies és també servir la realitat. Els punts i les rascades i les refregades i les línies i el signes no són pas inventats. Si tot ja existeix! Ja preexisteix tot! Per tant no hi ha creació, sinó invenció, perquè invenció vol dir troballa, trobar una combinació.

—*Ara estem parlant d'aquesta temàtica que té relació amb el Ball robat i que constitueix la vostra temàtica primera. Llavors hi ha tres obres d'abans de la guerra que són molt diferents. L'una és Cataclisme, que després heu refet i*

titulat El papà de Romeo i Julieta, *i les altres són* Allò que tal vegada s'esdevingué *i La fam*.

—Sí, són molt diferents, perquè les circumstàncies meves i del país eren molt diferents. És a dir, la meva història, i això no és cap originalitat —li passa a molta gent de la meva edat—, la meva història ha seguit la història de Catalunya; hi hagué el silenci de l'exili, com hi hagué el silenci de la dictadura, de la primera dictadura... *Cataclisme* va tenir un gran èxit. Es va representar al Poliorama i va fer riure molt la gent. Després vaig veure que aquella obra tenia un interès i durant els anys seixanta la vaig refer i la vaig millorar bastant. No sé si vas veure la versió que en va fer el Garsaball per la televisió. Escolta, va quedar radoníssima! És una obra d'un èxit segur, on la gent suca pa.

—Sí, és molt ben construïda.

—Jo sempre he volgut fer una obra, *bien faite*, ben feta. I de vegades això s'ha dit de mi no pas ben bé com un elogi. Volen dir que són «massa» ben fetes, aquestes obres? El *Ball robot*, per exemple, és molt composta; aquella conversa telefònica repartida en dos actes —en un acte surt l'interlocutor i l'acte següent comença amb la interlocutora—, ja no pot ser més lligat. Hi ha una unitat de temps... terrible! Les tres unitats les he respectades. Després va venir *La fam*, que va ser una obra per guanyar el primer i únic concurs del Premi del Teatre Català, que va substituir el Premi Iglesias. Els membres del jurat eren amics meus, com passa sovint, que guanyes un premi perquè al jurat hi ha una majoria d'amics teus.

—Recordeu algun dels altres participants?

—El finalista va ser el Sempronio. Jo vaig tenir en contra l'Enric Giménez, el cèlebre actor, que va ser l'únic que s'hi va oposar totalment. En canvi l'Avel·lí Artís, el vell, la va defensar, tot i ésser parent del Sempronio. Jo crec que l'obra té una força. Hi ha un personatge! Algú l'ha trobat poc desenvolupat. Però és que aquest personatge vol ser esquemàtic! A més, hi ha un episodi, que és el penúltim, quan el marit torna a casa de la seva dona i de l'amant; jo crec que aquell diàleg és una cosa aconseguida. El més difícil dels episodis, que he mirat d'arreglar al màxim, és el de la revolució, en el qual hi ha el problema del temps breu que passa entre el neguit de la derrota i el triomf. Potser és una cosa massa sobtada. El realisme falla una mica.

—¿Creieu que, malgrat la voluntat d'esquematisme, és una obra realista, *La fam*?

—Jo crec que sí! De fet el protagonista sóc jo. Jo sóc un anarquista frustrat per la por. No vull ser manat per ningú ni vull manar ningú. Aquest ha estat sempre el meu ideal. Vaig rompre amb la meva família, vaig tenir sempre baralles amb els meus mestres. Escolto el qui crec que és superior a mi i em pot ensenyar alguna cosa. Per tant, jo no he demanat gairebé mai res a ningú. Quan vaig tornar de l'exili, que em vaig haver de passar dos o tres anys traduïnt al castellà novel·les estúpides, a tretze i catorze pessetes el foli, comprens?... aquell va ser el meu moment més difícil. S'havia mort la meva dona, em vaig casar amb una altra. Aleshores no sabia com sortir-ne, d'aquella situació. Però vaig trobar algú que em va ajudar, sempre. I sense haver de pidolar res. A mi el que m'ha passat sovint és que he hagut d'ocupar llocs perquè els de davant s'han retirat. Quan jo era president de l'Agrupació d'Escriptors Catalans, que ho vaig ser perquè els qui ho havien de ser tenien por..., doncs bé, allà teníem un espia, després el vaig descobrir. I el que dèiem a les nostres reunions, quan fèiem un acte antifeixista o quan donàvem uns premis, el general Queipo de Llano, al cap de tres o quatre dies, ja ho repetia, amb els nostres noms, i ens amenaçava de ser afusellats per *rojos separatistas*. Aquesta Agrupació, al davant de la qual em vaig trobar per casualitat, fou el nucli que va donar lloc a la Institució de les Lletres Catalanes, que vam fer en Trabal i jo. Vam reunir-hi gent com en Rubió, en Riba, en Serra-Hünter, en Nicolau d'Olwer, en Ferran Soldevila, etc., hi eren tots... els qui no van fugir.

—O sigui que *vau fer de Samsó*...

—Sí, sí..., és això. Jo era un senyor. Quan a Sabadell vam fer tantes coses: «La mirada», Els amics de Teatre, les associacions de música a totes les ciutats de Catalunya..., i vaig ser director del «Diari de Sabadell»..., doncs bé, jo ho feia tot sense cobrar, perquè era ric i deia que amb els meus diners es podia pagar un altre que ho necessités. D'altra banda, a mi el treball m'agradava molt poc. Com a bon anarquista, jo he fugit del treball. He seguit aquella dita tan bonica dels catalans que diu «Fugiu de fam i de feina».

—¿Vós creieu que aquest paper tan bonic del *Samsó* ha trobat mai un actor adequat?

—No. Quan es va estrenar ho feia el Daví. Era el 15 de juliol de 1938. Cada dia hi havia bombardeigs. Com vols que els actors treballessin de gust, si passaven fam? Hi havia

«la fam» de veritat. Hi ha l'anècdota que a l'últim acte surt un plat d'arròs. I vam comprar un saquet d'arròs. Però va desaparèixer, perquè algun actor se'l va endur a casa seva, i vam haver de fer un plat d'arròs a base d'unes petites esferes blanques d'aquelles que s'enfilen en un collar de dona. El dia de l'assaig general, l'Avel·lí Artís, que era un home de molt de seny, em va dir: «Oliver, no deixeu estrenar la comèdia. Potser no la podreu estrenar perquè la guerra està perduda, però ja l'estrenareu un dia o altre. Ara no la deixeu estrenar, perquè ja veieu com treballen.» Però jo vaig dir: «No pot ser; aquesta gent s'hi guanyen la vida...» I la van fer quinze o vint dies, amb molt poca gent. Va ser un fracàs. Després no l'he vista mai més feta. Sí, la vaig veure l'any passat a Sabadell..., per la companyia Adrià Gual..., i vaig estar a punt d'abandonar la sala. Però estava en una de les files de davant i en una butaca que tocava el passadís central. No podia marxar, és clar! Hauria estat una bufetada per a tothom, actors i públic..., volent dir: Jo em considero superior a tot això. Però jo l'obra no l'he vista mai ben feta. Mira, quan tu fas un poema o una novella... un cop ho has acabat, allò ja està llest. Bo o dolent. Però quan tu fas una comèdia, aleshores comença... aquella obra. L'has de veure representada dignament. Tu pots aprendre, i els actors també poden aprendre. Per això vaig dir: hem d'anar a les traduccions. I em vaig dedicar a les traduccions per aquest motiu.

—*Això de les males representacions, ha passat també amb el Ball robat i amb Allò que tal vegada s'esdevingué?*

—També, també. Eren gent de molt bona fe..., potser més intelligents que molts actors professionals... *Ball robat* la vaig dirigir jo, però és clar..., eren amics meus! No els podia pas renyar! Jo pensava: si aquesta gent vénen als assaigs i deixen d'anar a fer esport o a passejar per venir aquí... Què volies que els digués?

—*I creieu que la situació ha millorat?*

—Sí, naturalment. Per exemple, *Les tres germanes*, en la meua versió, trobo que estava força bé. Ara, el Teatre Lliure per a mi ha tingut errors, ha fet coses que no calia fer, com allò de *La bella Helena*... No treu cap a res, això... Voler tornar a la vella època amb una obra insubstantial... no ho sé.

—*Així creieu que ara hi ha unes companyies millors, com el Teatre Lliure...*

—I res més, eh?

—És que us volia preguntar una altra cosa. Què passa, posem per cas, amb una obra vostra que està per estrenar. El 30 d'abril?

—Oh, ja la van fer aquesta obra...

—Sí, però no un grup professional ni en temporada comercial.

—Va ser al Poble Nou. Jo no la vaig veure. ¿La vas veure, tu?

—No, i em sap greu, perquè suposo que ho devien fer força bé.

—Jo crec que aquella obra té ganxo. Però s'ha de fer amb molta alegria. És una obra sense literatura. Em vaig despullar diguem-ne del meu afany de perfecció formal... comprens? És una crítica de la política regionalista, de la monarquia, de la banca, dels qui parlen malament el català, de l'espionatge, de la diplomàcia. Tot hi surt, en aquesta obra! I en canvi no ha cridat mai l'atenció.

—Però ara, al Romea, hi ha possibilitats, no?

—Sí, però no crec que ho volguessin fer, perquè potser es pensarien que és una burla de la monarquia, com ho és..., saps?

—Però no es pot acceptar una burla de la monarquia?

—Sí, però ja t'he dit que jo no he demanat mai res a ningú. Jo no vaig demanar pas que al Romea fessin el *Pigmalió*, no ho he demanat, jo. Perquè tinc unes idees molt especials. Hi ha altres comèdies meves que es podrien fer. Per exemple, n'hi ha una que es diu *Primera representació*, que jo crec que fóra un èxit. I es va fer d'una manera canallesca, tant, que jo no vaig voler anar a l'estrena. I mai més no s'ha tornat a fer. Després vaig voler fer aquella provatura de donar un èxit taquiller amb allò d'*Una dreuera*. Ho van fer al Romea, en un moment en què el teatre estava arruïnat, i un dia em van dir que jo els havia de pagar la propaganda, i els vaig contestar: No, plegueu! I van plegar. A alguns els va agradar, l'obra. Però molts d'altres diuen que representa un retrocés, que jo accepto una ideologia catòlica... Sí..., perquè la família és catòlica. S'ha de comportar com a tal! I com que allò era un fet real que havia passat a Barcelona, doncs jo havia de registrar el fet tal com havia passat. Em sembla que el primer acte està molt bé. Pot estar tan bé com un altre dels millors que jo he fet. A més, hi havia un homosexual, un avortament, em ficava amb l'*Opus Dei*... Però ha estat una obra que no ha passat. Bé, ja la retiro...!

—¿I els muntatges que va fer Ventura Pons a l'inici dels

anys setanta: Allò que tal vegada s'esdevingué, Bestiari, etc? Què en penseu?

—Em va agradar bastant. No és que m'agradés del tot... Però va estar ben portat... I era un teatre d'empresa, completament privat!

—Allò que tal vegada d'esdevingué *l'heu canviada una mica, oi?*

—Sí. He tret una cosa que se separa de la Bíblia i que realment sembla massa sectària. Jo sóc un agnòstic, però no sóc un enemic dels creients. Trobo que són molt respectables, si creuen de bona fe. Per tant, allò de la cacera del colom, de l'Esperit Sant, ho vaig treure perquè no és a la Bíblia. En canvi, el fet que es van equivocar d'arbre, sí que és a la Bíblia. En lloc de menjar la pera de l'arbre de la vida, que els hauria fet com déus, van menjar la poma de l'arbre del bé i del mal, i va ser la seva ruïna.

—*I com se us va acudir de fer aquesta obra, i per què aquestes referències a la Bíblia, també en la narrativa, per exemple en Biografia de Lot? L'havia d'estrenar algú, aquesta obra?*

—Nooo! Jo tot el teatre que vaig fer abans de la guerra el vaig fer sense pensar en cap companyia. Només per a *Catclisme* vaig formar una companyia amb en Clapera, perquè llavors jo tenia diners. Vam agafar un autobús i vam anar a unes deu o dotze localitats de Catalunya. Es va estrenar a Reus i va tenir un gran èxit. Recordo que en Miquel i Vergés va fer una crítica molt elogiosa a «La Publicitat». Després, al Poliorama, va durar un mes o un mes i mig.

—Allò que tal vegada s'esdevingué *no es va estrenar abans de la guerra...*

—No! Perquè la consideraven blasfema. Ni en temps de la República. Eh que és gros? Al temps de la guerra es va intentar fer, però es va preferir *En Garet a l'enramada*. L'Artís i d'altres, dels més esquerrans, volien fer la meua obra. El propòsit hi era. Però en aquella època, en Ruyra estava malaltíssim, gairebé agonitzant. L'anàvem a veure i, és clar, va estar molt content que es fes aquella adaptació teatral d'un conte seu, que resultava una comèdia molt simpàtica, però... sense pebre...

—*¿I vós creieu que aquesta obra vostra és de les més reeixides que teniu?*

—Home, potser la més original, però jo crec que falla una mica des del punt de vista teatral. Hi ha massa tirades. L'àngel explica tota la història de la caiguda dels àngels...

És difícil. A les obres completes està allargada gairebé un quart d'hora, perquè quedava molt curta. Ara dura prop d'una hora i mitja.

—*M'agradaria que parléssim d'una obra que és molt factible, tant pel nombre de personatges com per l'escenografia, etc., és Ball robat. Jo em pregunto: Si el Teatre Lliure fa Les tres germanes, per què no atrevir-se amb Ball robat? En definitiva hi ha el vostre llenguatge, el llenguatge del traductor de Txèkhov i Molière. ¿No creieu que es podria córrer el risc d'escenificar un original vostre?*

—Consideren que és una obra massa burgesa. Jo em vaig posar a l'altura del que era l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. N'era directiu i em demanaven obres. Aleshores vaig pensar que podia satiritzar la classe burgesa, però d'una manera suau, sense escandalitzar. Són tres matrimonis fracassats. ¿Vols més sàtira que aquestes tres parelles, que es casen el mateix dia i que al cap de deu anys estan moralment desfetes...?

—*En aquest sentit sí que va molt enllà, l'obra. No com a crítica d'una classe social, però sí d'una institució, no us sembla?*

—Exacte! Doncs, no senyor! Ni se'n parla! Jo no crec que les meves obres siguin molt bones, però donat el panorama del teatre català dels últims quaranta anys, oi que les meves obres tenen una certa entitat? Si més no, són ben escrites. Doncs bé, ni la col·lecció de «Les millors obres de la literatura catalana» no té previst d'incloure'm com a comediógraf.

—*Sí, i caldria veure com funcionen, les vostres comèdies a l'escenari.*

—Però és que no s'han fet. Per què no les fan? Hi ha una mena de... de resistència estranya..., sorda..., sorda...

—*¿Pot ser degut, això, al fet que hi hagi encara poques companyies?*

—A veure... Totes les obres han de ser genials, fill meu? Si no n'hi ha d'obres genials!! Una vegada vaig dir que més val no tenir cap tradició que tenir una tradició dolenta... Vaig dir que el teatre català tenia una mala tradició..., perquè era una tradició de grans actors, d'actors que omplien l'escena i que es feien seu el públic. Els Iscle Soler i companyia, i després l'Enric Borràs..., és a dir, gent que tant podien fer un cardenal com un lladre com un ministre, i eren analfabets, i en canvi tenien una personalitat que satisfia el públic. Però, és clar, va venir el cine i tot això es

va perdre, perquè el cine, fins i tot als primers temps, va donar a l'actor un caràcter molt més treballat. A mi el Borràs ja no m'agradava en aquella època... ja no m'agradava... Un dia em va dir, diu: «Ara, quan faré *Maria Rosa*, sortiré amb aquesta vareta —amb un jonc— i em grataré l'esquena.»

—*¿Creieu que aquest tipus d'actor professional continua existint?*

—És una mica el cas del Majó; la gent van a veure el teatre per un actor o per una actriu.

—*¿Però no creieu que, ara, la televisió contribueix decidivament al prestigi d'aquests actors?*

—Jo crec que, a la televisió, el teatre pot tenir una gran forma d'expressió. Una vegada vaig proposar que es podia fer un concurs permanent a la televisió. La gent que pot escriure teatre i ara no n'escriu perquè no sap on podrà fer l'obra, encara que li premiïn, amb el concurs que jo imaginava, potser escriuria, perquè tindria la possibilitat de veure la seva obra a la televisió. Així s'aconseguiria un repertori, i també, que molts escriptors, poetes, novel·listes, periodistes, que són capaços de fer teatre, en fessin. Oi que era una bona idea?

—*Sí, sí...*

—Doncs no ha prosperat.

—*Ara, Oliver, m'agradaria fer-vos una pregunta més general, típica dels entrevistaires, ja ho sé. Però malgrat tot us la faig. Com veieu el futur del teatre català?*

—El veig tan futur... tan fotut! Trobo que està malament. Hi ha una força que és important: l'esnobisme. Al meu temps, l'esnobisme era molt limitat, i servia, era útil, perquè era una avantguarda, una llança cap al futur..., movia les coses. Però ara l'esnobisme s'ha convertit en un mimetisme, en una mena de servilisme a una determinada companyia, a un determinat actor, a una determinada política. La gent abona «els seus» i troba bé tot el que fan. És una qüestió de fidelitat. Per mi, el futur és que surtin empresaris, gent que s'exposi. A Madrid mateix, hi ha molts empresaris... És clar que també hi ha moltes subvencions, més que aquí. Jo crec que no podem oblidar que vivim en una societat capitalista i que la figura de l'empresari teatral encara caldria valorar-la.

—*Com ho veieu, això de les subvencions?*

—Ho trobo excessiu i desequilibrat. Per exemple, quan saps que un muntatge ha costat vuit o nou milions, quedes

esgarrifat. Penso que hi ha certs compromisos polítics amb gent. No és que hi hagi nepotisme. S'ha dit que protegeixen només els qui segueixen la política del President. No és veritat, això! Però hi ha un desequilibri en això de les subvencions.

—*Si us sembla, Oliver, podríem parlar d'alguna obra vostra que encara no...*

—Sí, n'hi ha una que jo crec que podria tenir gran abast per a tota mena de públics. Se'n diu *El roig i el blau*. La música la trobo molt bonita. És una paròdia de la música de l'època: l'obra passa l'any 1910. Crec que és una obra graciosa. I... sí, diuen que la volen fer, però després ja no se'n parla més. Va estar a punt de fer-se l'any 59, quan hi havia el Serrat al Romea..., i la censura la va tombar! T'imagines?

Aquesta vegada la perplexitat d'Oliver no és aquella perplexitat irònica que el caracteritza, sinó que és d'una sinceritat total i justificada. I continuem la conversa sobre altres temes, i m'adono que Joan Oliver ha estat un home que ha assumit la nostra tradició «dolenta» —quin remei!— i ha intentat de dignificar-la a través del llenguatge i a través d'unes propostes que parteixen encara d'un coneixement immediat d'aquell teatre que comunicava amb un gran públic, el teatre anterior a la Guerra Civil i el que anà defallint entre el 1946, any de la represa, i la gran crisi dels anys cinquanta. Fins a aquest moment, com en els anys següents, Oliver s'ha de moure entre la provocació i l'eclecticisme, i va tirant endavant el seu teatre «realista», i té el «realisme» de fer unes extraordinàries traduccions. Vénen, doncs, els anys clau de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, la naixença del Teatre Independent, i els intents actuals de consolidar una professió que, com a tal, encara no ha recuperat la seva dignitat ni les seves prerrogatives. I sembla que Joan Oliver, el Joan Oliver autor dramàtic, sigui una mica oblidat en aquesta lluita actual, ell que sempre ha estat i és un lluitador. I no em sembla just. Quan, no fa gaire, sentíem la seva excepcional versió d'El misantrop, ens adonàvem de com el necessitem.

FELIU FORMOSA

RESUMEN

Entrevista de Feliu Formosa a Joan Oliver (Sabadell, 1899), dramaturgo. Nacido en el seno de una familia de la burguesía sabadellense, desde joven se inclinó por las letras y escribió poemas, teatro y prosa literaria. Colaboró en diversas publicaciones periódicas. En 1928 publicó su primer libro, *Una tragèdia a Lilliput* (Una tragedia en Lilliput). Al año siguiente fue editada en la revista «Mirador» su obra teatral *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (Casi un acto o Joan, Joana y Joanet). Pero hasta 1934 no inicia su importante carrera poética —en la cual utilizó el pseudónimo de Pere Quart— con *Les decapitacions* (Las decapitaciones). *Cataclisme* (Cataclismo) (1935) es su primera obra teatral importante. Otros textos dramáticos del autor son: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (Lo que tal vez sucedió) y *Cambrera nova* (Camarera nueva) (1937); *La fam* (El hambre) (1938. Premi del Teatre Català de la Comèdia); *Ball robat* (Baile robado) y *Primera representació* (Primera representación) (estrenadas en 1958 y 1959) y *Una drecera* (Un atajo) (Premi Angel Guimerà 1957). Es autor de traducciones excelentes, tanto de narradores (Colette, Elsa Morante, Simone de Beauvoir...) como de dramaturgos (Molière, Shaw, Claudel, Beckett, Chejov, Goldoni, Labiche...) Joan Oliver ha intentado ser iconoclasta y entre el humor y la sátira podemos fijar algunos de los temas que han caracterizado definitivamente su obra.

RÉSUMÉ

Interview de Feliu Formosa avec le dramaturge Joan Oliver (Sabadell, 1899). Joan Oliver est né au sein d'une famille traditionnelle de la bourgeoisie de Sabadell. Jeune encore, Oliver dirigea son attention vers les lettres et écrit des poèmes, du théâtre et de la prose littéraire. Il collabore à plusieurs publications périodiques. En 1928 il publia son premier livre, *Una tragèdia a Lilliput* (Une tragédie à Lilliput). L'année suivante débuta dans l'aventure théâtrale avec la présentation à «Mirador» de *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (Presque un acte ou Joan, Joana et Joanet). Mais, ce ne fût qu'au 1934, qu'il commença son importante carrière poétique —au cours de laquelle il a employé toujours le

pseudonyme de *Pere Quart*— avec *Les decapitacions* (Les décapitations). *Cataclisme* (Cataclysm) (1935) a été sa première œuvre théâtrale d'importance. Il a écrit aussi d'autres textes dramatiques: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (Ce que peut-être s'est passé) et *Cambrera nova* (Serveuse nouvelle) (1937); *La fam* (La faim) (1938, Prix du Teatre Català de la Comèdia); *Ball robat* (Danse volée) et *Primera representació* (Première représentation) (Jouées pour la première fois en 1958 et 1959); *Una drecera* (Un raccourci) (Prix Angel Guimerà 1957). Il a fait d'excellentes traductions, tant des narrateurs (Colette, Elsa Morante, Simone de Beauvoir) comme des dramaturgues (Molière, Shaw, Claudel, Beckett, Čekhov, Goldoni, Labiche...). Joan Oliver a osé d'être iconoclaste et quelques sujets qui ont caractérisé définitivement son œuvre se trouvent classées entre l'humour et la satire.

SUMMARY

Interview between Feliu Formosa and the playwright Joan Oliver (Sabadell, 1899). Joan Oliver was born in the bosom of a traditional family of the bourgeoisie of Sabadell. Since youth he concentrated on Arts and he wrote poems, plays and prose. He wrote for several periodical publications. In 1928 he published his first book, *Una tragèdia a Lilliput* (A tragedy in Lilliput). The following year he made his debut in the theatre with the presentation in «Mirador» of *Gairebé un acte o Joan, Joana i Joanet* (Almost an act or Joan, Joana and Joanet). But, till 1934, he doesn't begin his important poetic career —during it he uses the pseudonym of *Pere Quart*— with *Les decapitacions* (The Decapitations). His first important play was *Cataclisme* (Cataclysm) (1935). He wrote other plays such as: *Allò que tal vegada s'esdevingué* (That which perhaps occurred) and *Cambrera Nova* (New Waitress) (1937); *La fam* (The Hunger) (1938, Prize of the Teatre Català de la Comèdia); *Ball robat* (Dance Stolen) and *Primera representació* (First Performance) (performed for the first time in 1958 and 1959); *La drecera* (The Short Cut) (Angel Guimerà Prize, 1957). He made very good translations, both from narrators (Colette, Elsa Morante, Simone de Beauvoir) and playwrights (Molière, Shaw, Claudel, Beckett, Čekhov, Goldoni, Labiche...). Joan Oliver tried to be iconoclast and several subjects that distinguished definitively his work are placed between humour and satire.