

23

JUNY DE 1983

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

INSTITUT DEL TEATRE
Diputació de Barcelona



1900004541

ESTUDIS ESCÈNICS

QUADERNS
DE L'INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA.

23

JUNY DE 1983

7925011021

Edicions 62

INSTITUT
DEL TEATRE
Biblioteca

JAUME MELENDRES

ESCENIFICAR LABICHE.
ELOGI DE L'APART

Aquestes consideracions sobre l'escenificació de Labiche, basades en dues experiències força allunyades en el temps,¹ no pretenen pas explicar com s'han de representar davant un públic contemporani els textos d'un autor del passat sinó, només, donar a conèixer les raons per les quals aquest dramaturg m'ha seduït i em sedueix, els problemes apassionants que planteja el seu teatre i les solucions que m'han semblat més adients per a resoldre'ls.

Les raons les diré de seguida. Labiche m'interessa per la brutalitat de la seva filosofia —la d'un home escèptic i curiós alhora, que contempla el món i en parla sense contemplacions— i pel seu atreviment formal.

Crec, en efecte, que Labiche és un dels pocs dramaturgs que han estat capaços de dur als escenaris, amb tota la seva cruesa, els mecanismes essencials de la convivència humana en les societats competitives. Darrera l'aparent ingenuïtat de les seves intrigues, darrera l'artificiosa retòrica que impregna molts dels seus diàlegs, hi ha la radiografia sense concessions d'una societat ferotge, poblada per individus que no reconeixen a la pròpia ambició cap més límit que la seva capacitat per a eliminar els obstacles que se li oposen.

El món de Labiche sempre està en guerra. El seu teatre és sempre un *teatre d'operacions*, l'espai de les petites maniobres, aquelles que se situen al pol oposat del «sentiment tràgic de la vida»: no hi ha ni màrtirs ni herois; les virtuts són insignificants; els vicis, petits. Res no s'assembla més a una obra de Labiche que una taula de pòquer on totes les trampes són permeses *sempre i quan no siguin descobertes*. Res no s'assembla més a un personatge de Labiche que: *l'homo economicus* del *chacun pour soi*, del campí qui pugui, que va magnificar el liberalisme defensor de la competència «perfecta», aquella —justament— que formulava unes regles de joc destinades a eliminar tots aquells qui les respectaven realment. Dins cada criatura de Labiche —i aquesta és una de les raons que fan que el seu teatre sigui tan teatral— hi ha un actor, un home o una dona que simula, que expressa sentiments fingits. De veritables sentiments no

1. *La meva Ismènia* (1976), estrenada en versió castellana pels alumnes de tercer curs de l'Institut del Teatre de Barcelona, i *El més feliç dels tres* (1982), representada al Teatre de la Caritat de Barcelona durant la temporada del Teatre Grec per la companyia Teatre de Sants, i en diverses localitats de Catalunya.

n'hi ha mai; no hi ha lloc, ni tan sols, per a l'odi profund. Labiche contempla la convivència humana des d'un punt de vista estrictament patrimonial. A cada escena ens recorda que tot té un amo i, per tant, un preu; *ergo*, tot pot canviar de mans. Ens explica amb precisió i fredor notariais aquestes transaccions de drets sobre béns i persones, fins al punt que els seus textos són veritables «escriptures públiques» on queden inscrites les incidències de la negociació, però on mai no es fa esment de les motivacions pregonas —només n'hi ha una: posseir— ni d'aquells moviments subtils de l'ànima que tant agraden a altres dramaturgies. L'adúltera del teatre naturalista, per exemple, ho sol ser per amor veritable, i sempre arriba el moment —en general, durant el segon acte— que ens ha de participar a través d'un confident *ad hoc* la seva angoixa profunda i s'ha de preguntar —ens ha de preguntar— si allò que fa està bé o malament. Un drama és drama precisament perquè sempre hi ha aquesta mena d'escenes basades en el dilema moral.² I podríem afegir: un vodevil és vodevil perquè mai no s'hi plantegen conflictes interns. Els adúlteres de Labiche no tenen temps per a l'escrúpul perquè l'han de dedicar, sencer, a l'estratègia; ho volen tot: marit i amant, amigueta i muller. Planifiquen o improvisen segons les peripècies i avatars; reculen o avancen; accepten perills i els corren. I al capdavant passen comptès. No perquè sí, les darreres rèpliques de les obres de Labiche són sempre, amb música o sense, un balanç de pèrdues i guanys. «He perdut un amic», diu Marjavel a l'última escena de *El més feliç dels tres*. «He perdut un amant», constata Hermínia. I un altre personatge, l'alsàcia que la sap llarga, afegeix la frase de consol que s'acostuma a dir a algú que s'ha malvenut un camp: «No es preocupi, ja en trobarà un altre.» Berta, jove i candorosa, somriu darrera un ram de flors: ella, sense saber ni com ni per què, ha guanyat un marit. El Deure, així, s'igualava a l'Haver, els beneficis dels uns sempre es fan sobre les pèrdues dels altres. L'equilibri social és un equilibri comptable. Per tant, no hi ha bons ni dolents, només afortunats i infortunats. I per això, al vodevil, a diferència del drama i de la tragèdia, no hi trobem herois. Un heroi —Èdip n'és el paradigma— és sempre una

2. Parlo de dilema en sentit estricte: situació que només comporta dues alternatives igualment nefastes. L'adúltera del drama es veu abocada, tant si tria el marit com si es decanta per l'amant, a un sacrifici igualment dolorós.

persona d'elevada integritat moral; encara més: la *víctima* d'aquesta integritat, un illús o un sant que subordina els seus interessos als seus principis, matant o matant-se si convé, tal com Otello predica amb l'exemple. El vodevil, en canvi, és ple de Iagos cíncics i insolidaris. Tota paraula és falsa o enganyosa; tota afirmació, jesuítica. El diàleg, la gran mentida universal.

Labiche, doncs, ens diu de quin fang estem fets, i ens ho diu sense embuts, des d'una perspectiva pessimista perquè, implícitament, la causa d'aquest estat de coses no l'atribueix a unes determinades formes d'organització social, sinó a la mateixa naturalesa humana —poc susceptible de modificacions.

Aquest pessimisme podem compartir-lo o no, però, sigui quina sigui la nostra posició, cal convenir que el diagnòstic és just. Terriblement just i terriblement cru; tan cru, que resultaria insuportable si fos expressat d'una manera directa, sense additius que n'esmorteeixin l'amargor. Aquest additiu, a Labiche, és la comicitat: una eina de doble tall.

En efecte, presentar els homes i les dones sota un aspecte còmic ja és, de per si, una declaració de principis: l'ésser humà fa morir de riure de tan miserable com és. Però, alhora, aquesta rialla —quan entrem en el joc de la comicitat— ens pot fer perdre de vista, ens pot emmascarar, aquesta mateixa misèria que preteníem posar de manifest. Labiche, certament, pot ser «llegit» com un autor còmic i prou; els problemes greus per a l'escenificador comencen quan es parteix de la base —com jo he fet— que aquesta comicitat és portadora d'una filosofia i que no s'ha de sacrificar ni l'una ni l'altra. Aquest és, al meu entendre, el primer gran repte que Labiche posa damunt la taula: no caure ni en la comicitat a ultrança, ni en un didactisme que, sens dubte, hauria repugnat a Labiche.

Però per a escenificar Labiche no basta entendre la filosofia que contenen totes les seves obres. Cal, sobretot, intentar esbrinar la profunda relació entre aquesta filosofia i les opcions dramaturgiques d'aquest autor que, sovint, ha estat considerat com un retratista de la seva època, com un dramaturg costumista, és a dir, com un naturalista *avant la lettre*. I Labiche no és cap d'aquestes coses. No és ni un fabricant de sainets ni un pintor de quadres de costums socials. No és, en una paraula, un dramaturg de la versemblança.

Introdueixo aquest concepte —la versemblança— perquè,

des del punt de vista formal, és el problema central de l'art dramàtic —i de totes les arts on intervenen l'espai i el temps. Qualsevol creador s'ha de pronunciar abans que res sobre aquesta qüestió, perquè d'ella depenen totes les altres.

En la història del teatre, el primer pronunciament a favor de la versemblança el va formular Aristòtil, però l'actitud més radical la trobem —segles després— en els naturalistes: per a ells, l'espai i el temps escènics (l'espai i el temps artístic) han de ser una maqueta, una reproducció a escala reduïda de l'espai i el temps reals. Llurs valors absoluts poden ser modificats (una hora pot equivaler a un dia) mentre no siguin alterats els valors relatius: si a la vida real decidir el menú d'un dinar exigeix, posem per cas, la meitat del temps que cal per a decidir un matrimoni, a l'escenari aquesta proporció ha de ser respectada amb un grau d'aproximació satisfactori, de tal manera que si, després, tornàvem a ampliar el format, poguéssim retrobar sense gaires distorsions el territori i el *tempo* de la vida. L'art naturalista —exponent màxim de l'estètica de la versemblança— actua igual que una moviola capaç d'alentir o d'accelerar el ritme com qui canvia l'octava d'una melodia sense alterar les seves notes.

En altres paraules: totes les dramatúrgies de la versemblança subordinen la trama argumental a les exigències derivades del respecte de l'espai i del temps reals *miniaturitzats*. L'exemple més clar d'aquest procediment el trobem en la forma en què s'expliquen els antecedents.

Una història, en efecte, no és altra cosa que un conflicte entre personatges i la resolució d'aquest conflicte. Ara bé, qualsevol conflicte prové d'una situació prèvia, que cal explicar. Aquesta és una necessitat estrictament formal —artística— perquè a la vida real la gent s'enfronta sense que calgui posar-se en antecedents. El dramaturg de la versemblança, per tant, ha de trobar una situació argumental que li permeti explicar a l'espectador, a través dels personatges, allò que aquests personatges coneixen perfectament, simulant que, o bé no ho saben, o bé no ho recorden, és a dir, respectant el *tempo* psicològic de cadascun d'ells i les característiques de l'espai on aquesta simulació té lloc.

Labiche no pertany a aquesta nissaga, com no hi pertanyen Goldoni o Shakespeare. Labiche no creu que l'art sigui una maqueta de la vida, no creu que les dues grans dimensions de la vida humana —el temps i l'espai— hagin de ser respectades als escenaris. Creu —ben al contrari— que el

temps artístic i l'espai artístic són autònoms, és a dir, dimensions artificioses que *només en darrer terme* estan lligades a la vida. Labiche, per exemple, dedica a l'exposició d'antecedents tot just el temps d'un monòleg brevíssim, gairebé telegràfic —com és el cas de *La meva Ismènia*— o d'un diàleg precipitat entre personatges secundaris —a *Un barret de palla d'Itàlia*, per exemple—, o bé, altres vegades, tot un acte sencer —com és el cas d'*El més feliç dels tres*. Tot depèn de la complexitat dels antecedents.³

En resum, Labiche, en comptes de subordinar l'argument al temps i a l'espai, subordina espai i temps a les necessitats argumentals. Allò que compta és la claredat de la demostració. Ens diu que la coherència lògica és gairebé sempre incompatible amb la coherència cronològica. Labiche no fabrica calendaris psicològics, sinó sistemes artístics autònoms.

La versemblança en les accions —en la distribució d'un temps sobre un espai— exigeix la versemblança dels mitjans expressius. La invenció naturalista —en el seu moment revolucionària— de la quarta paret no fa altra cosa que instaurar una convenció destinada a aconseguir que als escenaris només es pugui fer allò que es fa a la vida. Per obra i gràcia de la quarta paret, a l'escena només es pot pensar —silenciosament— o conversar amb altres persones. Conseqüentment, l'estètica de la versemblança només admet dues formes expressives —el diàleg i la pausa— que tenen com a model les formes expressives de la realitat.

L'estètica de la versemblança desterra dels escenaris les dues grans conquestes de l'art dramàtic, aquelles que, al meu entendre —i a l'entendre de Labiche—, eleven el teatre a la categoria d'art: l'apart i el monòleg. A la vida real ningú no monologa; a la vida real, ningú no fa apartats.

A mi m'agrada Labiche perquè m'agrada Joyce. La gran aportació de Joyce a l'art narratiu —a l'art d'explicar històries— va ser la introducció del monòleg i, en general, de l'apart. Joyce i Labiche volien ser convincents i, per tant, no podien ser versemblants, no podien plegar-se a les formes expressives —la descripció objectiva i el diàleg— que trobem a la vida.

- Després d'haver escenificat una obra de cada tipus, encara no sé quina presenta més dificultats. A *La meva Ismènia* cal submergir l'espectador immediatament en el conflicte, sense l'ajut d'un clímax progressiu. A *El més feliç dels tres* cal mantenir l'interès del públic durant mitja hora llarga sense que es produeixi cap conflicte dramàtic real.

Sí: l'apart és la peça central —artificiosa com la rima— de l'estètica de la no-versemblança. És l'instrument que permet independitzar el temps i l'espai artístics del temps i l'espai reals. L'apart —com el monòleg interior de Joyce— estira i arronsa el temps i l'espai segons les necessitats de la demostració, de l'argument. Vegem quins són els seus efectes:

1. L'apart congela el temps real. Mentre un actor diu un apart, l'acció s'atura, de la mateixa manera que es para el cronòmetre quan l'entrenador d'un equip de bàsquet demana *temps*.

2. L'apart amplia l'espai. L'actor que el fa parla tan fort com abans però ara, en canvi, els altres actors no el senten: el metre i mig que els separava s'ha convertit en un espai tan gran que cadascun d'ells hi pot parlar en plena intimitat. El decorat s'amplia. El decorat rígid dels naturalistes esdevé elàstic.

3. L'apart, finalment, destrueix la barrera convencional entre els dos grans àmbits de la representació teatral: l'escenari i el públic. Gràcies a l'apart, l'espectador deixa de ser l'espia de la intimitat aliena per a convertir-se en el confident i interlocutor legítim dels personatges.

Ara bé, els efectes de l'apart no solament són formals. Joestic convençut que si l'apart ha estat bescantat teòricament i pràcticament desterrat dels escenaris, això no és per raons estètiques, sinó per motius morals. En efecte, el simple ús de l'apart posa de manifest la distància entre allò que pot ser dit (allò que hom diu, per tant) i allò que hom pensa realment. L'apart, doncs, mesura el cinisme humà, i en mesurar-lo el proclama, perquè només és concebible quan els personatges actuen (socialment) amb segones intencions, quan amaguen la mà després de tirar la pedra. Els dramaturgs que creuen en la bondat intrínseca de l'ésser humà l'han de rebutjar forçosament: els és del tot insuportable.⁴

No voldria caure en la pedanteria d'afirmar que la història del teatre es divideix en dos grans grups, diferenciats

4. Només per la presència de raons morals es pot comprendre, en efecte, que l'apart i el monòleg hagin estat, durant decennis, veritables tabús i que homes com Somerset Maugham, tot i reconèixer la necessitat de tornar a utilitzar aquests recursos, preferissin abandonar la carrera de dramaturg abans que córrer el risc de transgredir la prohibició.

per l'acceptació o pel refús de l'apart. Fóra una simplificació inútil i, probablement, falsa. Però sí que és cert, en canvi, per exemple, que podem tallar planes senceres dels textos de Shakespeare sense que les seves obres se'n ressentin essencialment, *sempre i quan no suprimim els aparts*. ¿Cal recordar que, entre els milers d'obres teatrals escrites, el fragment que fins i tot les persones que mai no han posat els peus en un teatre consideren l'essència mateixa de l'art dramàtic, la seva màxima expressió, és el «*To be or not to be*» del *Hamlet*? I què és aquest fragment, sinó un apart? Pot ser interpretat de moltes maneres, en un to tràgic o en un to humorístic, amb aires transcendents o com qui no diu res, però no pot ser suprimit perquè, aleshores, s'enfonsaria l'edifici sencer.

Labiche, com Shakespeare, també seria del tot inintelligible des del punt de vista de la trama sense els aparts que la sustenten. Però, encara més, de la mateixa manera que Shakespeare sense aparts deixaria de ser tràgic (és a dir, no solament inintelligible argumentalment, sinó també filosòficament), Labiche sense els aparts deixaria de ser còmic. Tallar els aparts de Labiche fóra com tallar els cabells de Samsó.

No és veritat, en efecte —a despit del que s'acostuma a creure i del que solen imaginar els actors quan llegeixen per primera vegada Labiche—, que la comicitat d'aquest autor provingui de la seva habilitat verbal, dels seus jocs de paraules o, per als seus contemporanis, probablement, de les referències càustiques a l'actualitat. Certament, a Labiche també hi ha aquesta mena de comicitat —que pot quedar accentuada per les capacitats histriòniques de l'interpret—, però, al meu entendre, és del tot secundària.

Jo crec que Labiche pot ser interpretat per actors sense una vis còmica especial sempre que siguin actors amb sentit de la distància; que entenguin, per exemple, que Bergson tenia raó quan explicava per què ens fa riure un aristòcrata que ensopega i, en canvi, ens fa pena un borratxo víctima del mateix accident. La distància a la qual em refereixo és, naturalment, la que separa una intenció d'un resultat. La intenció, a Labiche, la coneixem a través de l'apart; el resultat, a través del diàleg.

Llevat dels *gags* estrictament verbals, tots els altres de Labiche neixen d'aquesta dialèctica i, per això, sense un dels dos termes —sense l'apart—, el seu teatre deixaria de ser còmic.

Ho explicaré amb un exemple: l'inici de *El més feliç dels tres*. Durant els assaigs vaig insistir moltes vegades sobre el fet que la primera intervenció de Petúnia —una minyona— havia de fer riure tot i que, sobre el paper, no semblava especialment còmica. Es tracta, en aparença, d'un moment merament instrumental, informatiu: la minyona es lamenta de l'absurditat de la seva feina («Mireu que n'és de bèstia, això d'espolsar! Tot consisteix a enviar cap a la cadira de la dreta la pols que hi havia a la de l'esquerra... Un viatge, com si diguéssim») i, tot seguit, en aquest exercici rutinari, descobreix que darrera del retrat de la mestressa hi ha un altre retrat de dona.

Queda clar, en analitzar aquesta rèplica, que quan Labiche l'escriu està actuant sobre dos fronts alhora: hi ha una demostració d'enginy (la definició del treball domèstic) i l'anunci d'un misteri, d'una intriga. Labiche, com sempre, juga fort i, de bon començament, intenta obtenir alhora la rialla de l'espectador i el seu interès dramàtic.

Però aquesta primera intervenció de Petúnia, si bé sempre complia la seva funció dramàtica (la creació d'un *suspense*), podia fàcilment no complir la seva funció còmica perquè, avui, les al·lusions als problemes del servei domèstic són del tot ineficaces per manca de «referents». La rialla del públic només es podia obtenir sobre una altra base: en aquesta rèplica no hi havia només un acudit verbal; hi havia sobretot un *gag*: Petúnia ens explicava —en un apart— les seves opinions, la seva estratègia; i els fets, a continuació, inesperadament, les tiraven per terra. Parlava de rutina i descobria un misteri; l'avorriments moria a mans de la sorpresa.

Les successives representacions han confirmat aquesta convicció. Quan l'actriu es refugiava en les paraules, creient que l'enginy verbal de Labiche era el seu aliat, no hi havia rialles. Quan l'actriu, en comptes d'interpretar un «text», interpretava la distància entre una expectativa i uns fets, el públic es posava a riure.⁵

Podria multiplicar els exemples que demostren on és l'arrel de la comicitat a Labiche. Però em sembla més inte-

ressant, en aquestes notes, referir-me a un aspecte que toca de ple una de les qüestions més controvertides de la feina de l'escenificador: la qüestió dels seus límits, de la seva autonomia creadora. O, en altres paraules, la qüestió de la fidelitat al text original.

No he estat mai, ni ho penso ser, un d'aquells escenificadors convençuts que la seva missió històrica és esmenar la plana als dramaturgs, entre altres coses perquè jo mateix sóc dramaturg: si no creia que hi ha autors que en saben tant com jo —i normalment molt més—, escenificaria les meves pròpies obres. En conseqüència, no descarto mai cap acotació, cap *gag* de l'original, sense haver-lo provat abans, moltes vegades, durant els assaigs. L'experiència em demostra que l'autor sol tenir raó i, quan no és així, sempre em queda el dubte de si ho haig d'atribuir, o no, a la meva incapacitat. Ara bé, quan representem Labiche, cal atènyer-se estrictament a l'escenificació dels *gags* originals?

Si fos així, l'escenificació de Labiche —o de qualsevol altre dramaturg— es convertiria en un simple treball de traducció. I si no és així, de quina manera l'escenificador ha d'aplicar la seva capacitat creadora sense oposar-se a la del dramaturg?

Aquest problema és alhora ètic i tècnic, i pot semblar retòric en una època on, en nom de la professionalitat («Jo sóc un director professional i puc escenificar qualsevol obra»), els escenificadors tendeixen a autoconvertir-se en tècnics asèptics i neutrals, en mers executius d'un contracte públic o privat, renunciant clarament a la seva condició d'artistes, és a dir, de persones que volen dir alguna cosa intransferible. Aquest problema, en fi, només és soluble si considerem que el «respecte» al dramaturg per part del director no ha de ser mai *estricte* i sí, en canvi, *rigorós*; si creiem que el dramaturg no descobreix paisatges concrets, sinó alguns dels infinits paisatges d'un altre país. Labiche, per exemple, escriu i descriu molts *gags*, però la seva veritable aportació és que *delimita un àmbit de gags*, que ell mateix només explora parcialment. La feina de l'escenificador és —si se'm permet aquesta imatge— completar aquesta exploració inacabada sense canviar de territori. Labiche, com qualsevol dramaturg, no és ell i els seus continguts, sinó ell i el seu continent.

És per totes aquestes raons que jo he afegit molts *gags* als que Labiche ja proposa. Tots es basen en l'aplicació de la idea fonamental que abans he exposat: l'ús de l'apart

5. Naturalment, aquesta primera rialla era fonamental. Però no per aplicació d'aquell principi segons el qual «el públic que riu de bon començament ja no para de riure», sinó perquè, de fet, Carme Basses, l'actriu que feia el paper de Petúnia, donava amb aquest *gag* el to als altres actors, que es veien inconscientment «obligats» a mantenir la mateixa tessitura.

com a instrument d'una concepció no realista del temps i de l'espai, i com a portador d'una filosofia que ens parla de la impotència dels éssers humans per a dominar realment aquest temps i aquest espai. Altrament dit, tots els *gags* que he inventat segons Labiche estan relacionats amb l'espai i amb el temps.

Sens dubte, el més agosarat de tots pertany a l'escenificació de *La meva Ismènia* i consisteix en la introducció d'un *fregolisme* no previst pel dramaturg. A la cinquena escena d'aquesta obra (on assistim a la lluita aferrissada entre el pare i el pretendent d'Ismènia), Dardenboeuf, l'aspirant, entra per primera vegada a l'escenari enmig de l'expectació de tota la família reunida, que espera des de fa estona que es decideixi a llevar-se. Aquest moment, al text de Labiche, no és objecte de cap *gag* especial. Al meu muntatge, en canvi, Dardenboeuf, en comptes d'entrar —tal com diu l'acotació— correctament vestit, apareixia —com qui va a l'excusat— en camisa de dormir i amb un estrenyecaps amb borla, provocant la sorpresa dels altres personatges i la hilaritat dels espectadors. Les raons d'aquesta hilaritat són prou clares i no val la pena comentar-les, però vull afegir que aquest *gag* —certament tradicional— contradia totes les lleis de la versemblança. Es basa, de fet, en l'acceptació, per part de l'espectador, de l'elasticitat de l'espai, perquè, contràriament, Dardenboeuf havia d'haver sentit forçosament les veus dels personatges del saló. El públic, però, no s'estranyava d'aquesta «incongruència» perquè ja havia entès que, en aquesta dramaturgia, les distàncies físiques són variables, estan al servei de les necessitats dramàtiques.

Ara bé, el *gag* no acabava aquí. En descobrir el seu error, Dardenboeuf girava cua ràpidament i es tornava a tancar a la seva cambra. En una dramaturgia de la versemblança, hauria calgut, en aquest moment, deixar passar —encara que fos a escala reduïda— el temps necessari perquè una persona es vesteixi de cap a peus, i justificar-lo amb accions o sentiments dels altres personatges que segurament no tindrien cap mena d'interès. Dardenboeuf, en canvi, al meu muntatge, tornava a sortir immediatament, i vestit del tot, i l'escena seguia com si no hagués passat res. El públic, per la seva banda, apreciava aquest efecte teatral (que no trobem en cap altra forma d'expressió artística i que altres dramaturgies lamentablement no permeten) i no se n'estranyava gens. També la segona part del *gag* pertanyia a l'univers *labichià* perquè, de la mateixa manera que

la primera fase es basava en l'elasticitat de l'espai, aquesta es fonamentava en l'elasticitat del temps. L'autonomia del temps escènic propugnada per Labiche amb l'ús dels aparts em permetia introduir aquest *fregolisme* i, inversament, aquest em permetia subratllar la concepció *labichiana* del temps i de l'espai escènics.

La no-submissió del temps i de l'espai escènics al criteri de la versemblança és determinant a l'hora d'abordar el terreny escenogràfic, sobretot en un autor com Labiche, que descriu de manera minuciosa els decorats de les seves obres. Una vegada més, es planteja aquí el problema dels límits del respecte a les indicacions del dramaturg.

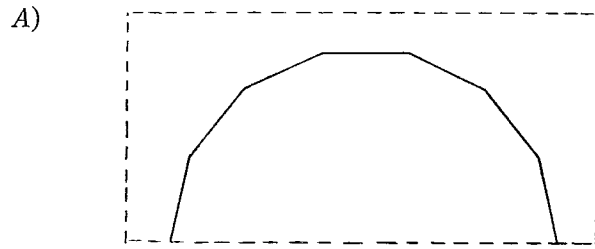
Aquest problema deixa de ser metafísic o irresoluble quan es parteix d'una idea central: si la clau de la comicitat de Labiche —i de la seva filosofia— és l'apart, escenificar Labiche és, en darrer terme, escenificar l'apart i, per tant, cal que l'escenografia —l'estructura espacial que determina els temps— respongui a aquest criteri. I aquest criteri, que he aplicat tant a l'escenificació de *La meva Ismènia* com a la d'*El més feliç dels tres*, es tradueix així:

1. Creació d'un espai reduït, per dues raons. En primer lloc, per tal de fer visible —encara que sigui subliminalment— la capacitat transformadora de l'espai que té l'apart: si es vol aconseguir que l'espai s'ampliï, cal que primer sigui petit. En segon lloc, per tal d'augmentar l'eficàcia del *gag*, que sempre es basa en la proximitat dels personatges i en la promiscuïtat d'objectes i de persones. A l'espai sideral, els *gags* són impossibles.

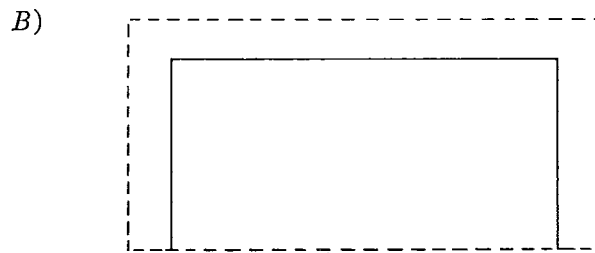
2. Creació d'un espai que respongui a l'època en què vivien els personatges, sense subordinar-lo, però, a una reproducció museística d'aquest espai ni a la del mobiliari i vestits que li corresponen exactament. L'escenografia no és un document, sinó un instrument escènic i un signe que ens parla d'una època sense reproduir-la de manera estricta. És art utilitari, com les joies.

Tant a *La meva Ismènia* com a *El més feliç dels tres*, els escenògrafs⁶ han creat un espai semicircular —o més exactament poligonal— d'uns vuit metres de boca, del tipus

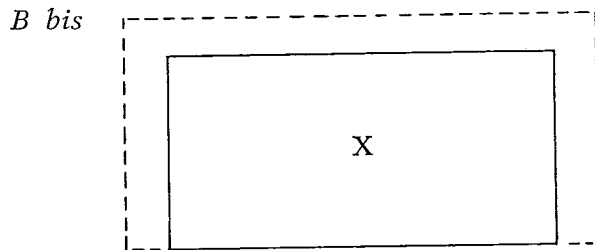
6. Montse Amenós, Andreu Rabal i Isidre Prunés a *La meva Ismènia*, i Andreu Rabal a *El més feliç dels tres*.



Dins un escenari a la italiana, aquesta disposició s'adapta molt millor a la dramaturgia de la no versemblança que l'estructura habitual en forma de caixa, del tipus



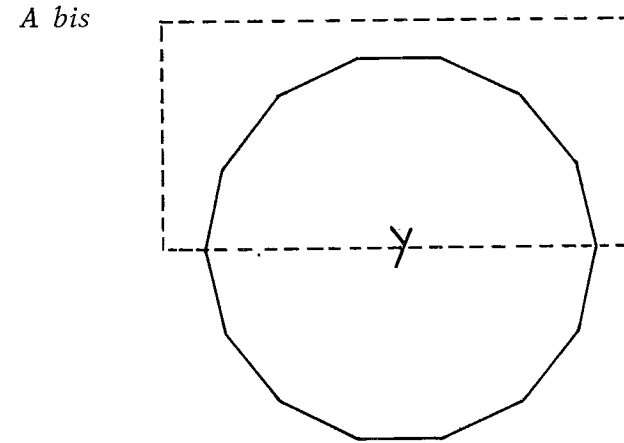
Aquesta darrera disposició és pròpia —i no perquè sí— de la dramaturgia naturalista en la mesura que incita a imaginar allò que els mateixos teòrics del naturalisme van anomenar *quarta paret*, complement conceptual de les tres parets realment visibles per a l'espectador. L'existència d'aquesta quarta paret té conseqüències importants des del punt de vista del centre de gravetat de l'espai escènic. En efecte, basta dibuixar-la, per adonar-se que a l'estructura B bis



el centre geogràfic, i per tant dramàtic, és el punt X, equidistant del fons i de la corbata. X i la seva perifèria imme-

diata són el lloc del drama en la dramaturgia de la versemblança —el lloc privilegiat.

Però si creiem que cal privilegiar el lloc de l'apart, i no el del drama intern, la configuració A ens és molt més útil. Si la completem, trobem aquest dibuix:



Altrament dit, l'espai A suscita en l'espectador la idea d'un espai circular A bis, que abraça alhora l'escenari i el públic, destruint la mateixa barrera que destrueix l'apart quan converteix l'espectador en un element actiu (el confident) de la representació teatral. El centre de gravetat d'aquest espai és Y, o sigui, el punt equidistant entre l'escenari i la sala. En altres paraules, gràcies a aquesta configuració, l'apart (que, per regla general, s'ha d'interpretar tan a prop del públic com es pugui) ocupa el punt central de l'espai conceptual, es converteix en l'element dramàtic central de l'espectacle. Mirat inversament, el centre de l'espai és el lloc de l'apart, aquell lloc que agermana la intimitat i la publicitat, que permet posar de manifest l'oposició entre la vida *interior* (una vida que es diu des de l'interior de l'espai) i una societat que gira *entorn* del jo estratègia i que comprèn, alhora, els altres personatges (l'enemic) i uns espectadors que, provisionalment, esdevenen aliats.

A més a més, la configuració A bis suscita en l'espectador la idea d'un equilibri de forces que és consubstancial a una dramaturgia, com la de Labiche, on no hi ha ni bons ni dolents, on tots els personatges —tots els comportaments— estan tallats pel mateix patró: el cercle, en efecte, és la

resultant, la transcripció estàtica d'un equilibri dinàmic, és a dir, el perfil més adient per a un dramaturg capaç d'explicar el món com una lluita sense fi i plena de finals aleatoris.

Aquesta idea d'equilibri (que es tradueix gràficament sota la forma de la simetria) va trobar en l'escenografia creada per Andreu Rabal per a *El més feliç dels tres* la seva màxima expressió. Fou ell qui, després de les converses inicials, va proposar que al saló dels Marjavel hi hagués dues llars de foc. Era, aquesta, una meravellosa transgressió del principi de la versemblança; una transgressió que se situava en aquell punt, màgic o dolç, on, en comptes de provocar l'espectador, aquest s'adona que el teatre parla del món perquè no el retrata: ningú no té a casa seva dues llars de foc, però tots la posem al lloc que ens convé quan ens convé.

No voldria cloure aquestes notes sense parlar, encara que sigui de passada, de tots els problemes que planteja als actors —i al director d'actors— el teatre de Labiche.

Alguns d'aquests problemes són deguts, sens dubte, a la inexistència a Catalunya d'una tradició sòlida en l'escenificació del vodevil i en la d'altres gèneres que li són molt pròxims —com, per exemple, la comèdia. Ni en tenim l'experiència, ni en tenim els models. Això és tan cert que molts escenificadors i alguns crítics han denunciat aquesta situació: els llargs decennis de la dictadura han fet que no ens poguéssim dedicar a la frivolitat, convençuts com estàvem que no es podia riure en un país on tot feia plorar. Si a aquesta situació afegim el fet que la major part d'actors disposats a emprendre l'aventura del vodevil o de la comèdia són, en general, molt joves (i per tant no s'adapten a la gamma d'edats que el vodevil reclama), les dificultats per a representar vodevils poden semblar insuperables.

Però l'entrebanc més gran de tots pertany a un ordre diferent: la formació de l'actor (fins i tot d'un actor encara no format) es basa en la idea (tributària del criteri de la versemblança) segons la qual l'anàlisi d'un personatge consisteix a esbrinar si aquest és bo o dolent. El mal de Labiche —el gran bé de Labiche— és que cap dels seus personatges no respon a aquesta idea. El problema de l'actor de Labiche és comprendre que el seu personatge ni és bo ni és traïdor, sinó que ha de ser construït sobre uns altres criteris; uns criteris que no són ni els del «mètode» ni els del «mim»

(basats igualment en una predefinició moral dels personatges) perquè, en ambdós casos, el seu comportament depèn de la seva psicologia, és a dir, en termes tècnics, de les seves motivacions i de la concreció d'aquestes després de ser filtrades per l'experiència personal de l'interpret. L'actor del vodevil no s'ha de dedicar a investigar la naturalesa secreta del seu personatge; no ha d'inventar els pre-drames invisibles que justifiquen i expliquen els seus drames presents: s'ha de limitar a establir —d'acord amb el text i el to general de l'escenificació— la cadena d'accions que perfila i configura el comportament —la singularitat— del personatge que ha d'interpretar. Ha d'entendre que un personatge és un subconjunt de *gags* que forma part d'un univers coherent de *gags*, d'un univers de comportaments que responen a un punt de vista sobre el món tendent a mostrar el caràcter irrisori de l'existència humana a través d'unes formes d'expressió que anomenem artístiques perquè no pretenen retratar fidelment la vida sinó, només, opinar sobre els seus mecanismes i sobre les seves conseqüències.

En paraules senzilles: escenificar Labiche és reivindicar una forma de teatre que converteix l'escenari en l'espai tridimensional d'una peripècia tan fictícia com humana.

JAUME MELENDRES

RESUMEN

Las relaciones entre forma y filosofía, entre estructura dramática y visión del mundo son el objeto de este artículo basado en dos experiencias de escenificación de Labiche. J. M. destaca el papel central que juega en el vodevil labichiano la técnica del aparte, fuente de comicidad y a la vez elemento indispensable para la expresión del profundo pesimismo filosófico de Labiche. Finalmente, analiza algunos de los problemas que plantea, desde el punto de vista actoral y escenográfico, una dramaturgia que no está sometida ni al criterio de la verosimilitud ni a una concepción maniqueísta de los personajes.

RÉSUMÉ

Les rapports entre forme et philosophie, entre structure dramatique et vision du monde constituent le but de cet article basé sur deux expériences de mise en scène de Labiche. J. M. souligne le rôle central qui joue dans le vaudeville de Labiche la technique de l'aparté, à la fois source comique et élément indispensable pour l'expression du profond pessimisme philosophique de Labiche. A la fin, il analyse quelques problèmes posés, du point de vue des acteurs et de la mise en scène, par une dramaturgie qui n'est soumise ni au critère de la vraisemblance ni à une conception manichéiste des personnages.

SUMMARY

The relations between form and philosophy, between dramatic structure and world's conception are the purpose of this article based on two experiences of staging Labiche. J. M. emphasizes the central part played, in the vaudeville by Labiche, by the aside technique, source of humour and also essential element in order to express the Labiche's deep philosophic pessimism. Finally, he analyses some problems posed, from the point of view of actors and scenography, by a dramatic art which is subjected neither to the verisimilitude's criterion nor to a manicheist conception of the characters.