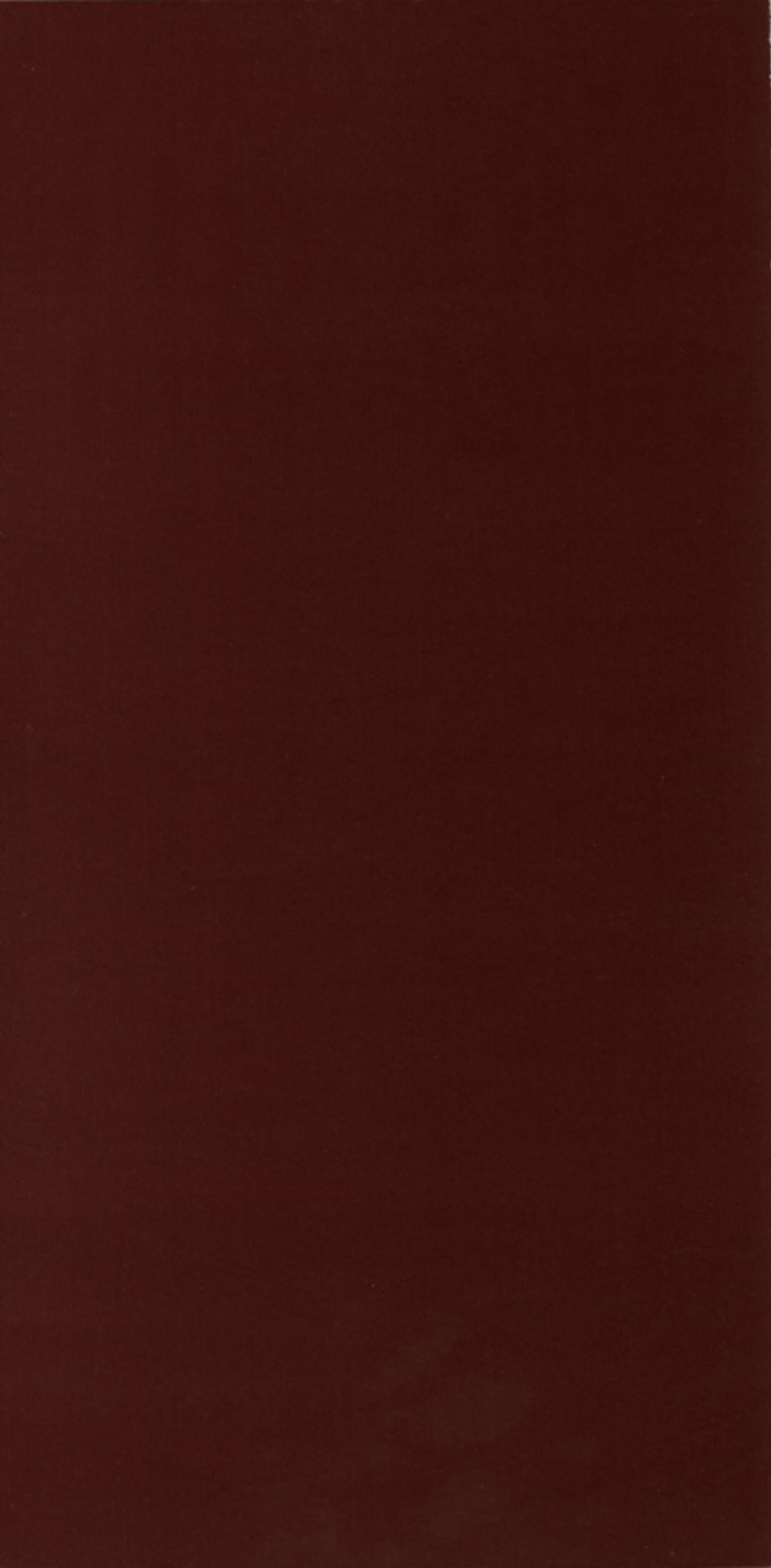


la vida del rei eduard II d'anglaterra





teatre lliure

societat cooperativa
teatre lliure

leopoldo alas, 2
telèfon 227 81 13
barcelona, 12



**amb la col·laboració de
OBRA CULTURAL DE LA CAIXA
DE PENSIONS PER A LA VELLESA I D'ESTALVIS
i de
Direcció General de Teatre i Espectacles
Institut Alemany de Barcelona**



temporada 77/78 programació

LEONCI I LENA

de George Büchner
Direcció: Lluís Pasqual

Traducció de Carme Serrallonga

TITUS ANDRONICUS

de William Shakespeare
Direcció: Fabià Puigserver

Traducció de Josep M. de Sagarra

HEDDA GABLER

de E. Ibsen
Direcció: Pere Planella

Traducció de Feliu Formosa

LA VIDA DEL REI EDUARD II D'ANGLATERRA

de Marlowe/Brecht
Direcció: Lluís Pasqual

Traducció de Carme Serrallonga

LA NIT DE LES TRIBADES

de Petes Olov Ecquist
Direcció: Fabià Puigserver

Traducció de Josep M. Cabanes

AMB VIDRES A LA SANG

(poemes de Miquel Martí Pol)
Direcció: Lluís Pasqual

la vida del rei eduard II d'anglaterra

teatre lliure

Text:	Christopher Marlowe
Versió:	Bertolt Brecht Lion Feuchtwanger
Traducció:	Carme Serrallonga
Actors:	
Danyell Gaveston	Lluís Homar
Gurney	Josep Maria Casanovas *
James	Blai Llopis *
Arquebisbe de Winchester	Antoni Sevilla
Làncaster	Carles Sales *
Eduard II	Josep Maria Flotats *
Roger Mortimer	Domènec Reixach
Edmund Kent	Joan Miralles *
Gran Prior de Coventry	Fermí Reixach
Baldock	Jordi Turró *
Spencer	Quim Lecina
Anna de França	Anna Lizaran
Dona	Carlota Soldevila
Rice ap Howell	Jaume Comas *
Jove Eduard	Josep Maria Gimeno *
Percussió:	Antoni Gairin
Maquinista:	Joan Ponce
Elèctric:	Xavier Clot
Realització vestuari	Isabel Abellan
Col.laboració:	Pawel Rouba
Producció:	Soc. Cooperativa Teatre Lliure
Espai escènic i vestuari:	Fabià Puigserver
Direcció:	Lluís Pasqual

* Actors incorporats al muntatge

Societat Cooperativa Teatre Lliure

Direcció: **Guillem-Jordi Graells**

Gerència: **Carles Jorge**

Disseny Programa: **Francesc Espluga**

Fotografies: **Ros Ribas**



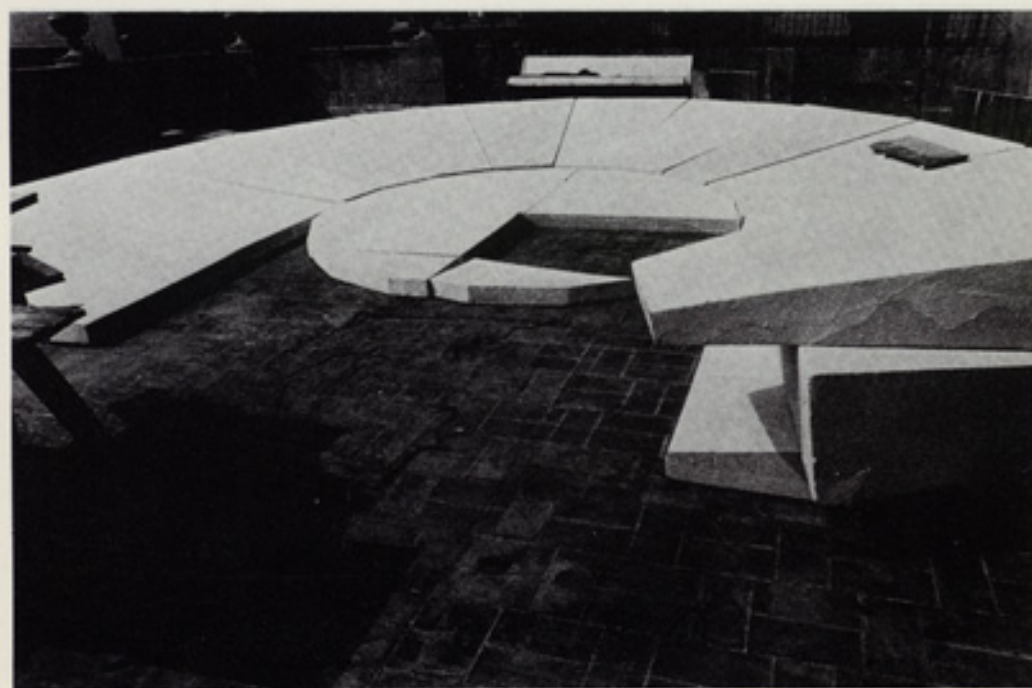
La biografia de Christopher Marlowe és, alhora, una de les més conegudes i confuses de tots els dramaturgs elisabetians. La seva curta i agitada existència ens forneix nombroses dades, la majoria d'elles lligades als tòrbols móns de la intriga, l'espionatge i la delinqüència sota el regnat d'Isabel I. Aquestes dades, que ens han arribat a través de declaracions, processos i sentències, no sempre tenen una fiabilitat absoluta des del moment en què sabem que Marlowe va ser un peó molt caracteritzat en les intrigues polítiques del moment i que els papers oficials tan aviat camuflaven com distorsionaven les seves activitats reals.

Nascut a la ciutat episcopal de Coventry el 1564, fill gran del sabater John Marlowe i de Catherina Arthur, filla d'un pastor, la posició familiar devia ser prou sòlida com per poder accedir, als 15 anys, a l'Escola Real de la Catedral de Coventry. Abans de què transcorreguessin dos anys, obtenia una beca per estudiar al college del Corpus Christi, a la Universitat de Cambridge. Els tres primers anys d'estada al famós centre docent foren d'una absoluta regularitat, però a partir de l'obtenció del grau de batxiller, el juliol de 1584, les seves absències sovintejaren fins al punt d'ésser gairebé expulsat. La intervenció del Consell Privat de la Reina, però, regularitzà la situació, obligant les autoritats acadèmiques a concedir-li el títol



de doctor. Això ha fet suposar que, per aquells temps, Marlowe ja formava part del servei secret de sir Francis Walsingham, alhora que participava en els cercles intel·lectuals del cosí d'aquest, sir Tomas Walsingham.

La seva primera obra, Tamerlan, deu datar també d'aquesta època de graduació, i obtingué un gran èxit entre el públic de Londres, on residí a partir de 1587. D'un parell d'anys després tenim la notícia detallada d'un incident armat esdevingut al barri de Shoreditch, pel qual Marlowe fou empresonat, tot i que ontingué ràpidament la llibertat provisional i posteriorment l'absolució. Continuà la seva activitat dramaturgica i, en un ordre difícil d'establir a causa de la manca de dades, estrenà El doctor Faust, El jueu de Malta, Eduard II, Dido i La matança de París. Durant la pesta de l'hivern de 1592, marxà de Londres i, impossibilitat d'escriure peces teatrals a causa de la paràlització de les activitats escèniques, escriví, a la propietat



de Walsingham a Scadbury, el llarg poema l'ric Hero i Leandre. El maig de 1593, quan encara residia al refugi del seu protector, rebé una citació per presentar-se als Tribunals no se sap exactament per quins motius. Per aquells anys, coincideixen diversos afers en els quals Marlowe es troba barrejat: l'acusació d'ateisme continguda en un pamflet publicat per Henry Chettle, la denúncia per les mateixes raons que li posà Richard Baines i l'empresonament, també acusat d'ateisme, del seu company i amic el dramaturg Thomas Kyd que, un cop assabentat de la mort de Marlowe, feu recaure damunt d'ell la responsabilitat dels escrits suspects que li havien estat trobats.

La mort de Christopher Marlowe succeí al poblet de Deptford, el 30 de maig de 1593, arran d'una baralla amb tres altres subjectes amb els que viatjava. Marlowe agredí amb un punyal a Ingram Frizer i aquest, tractant de defensar-se, desvià la trajectòria de l'arma que s'enfonsà a l'ull dret de l'agressor, produint-li la mort de manera instantània. Almenys, això es desprengué de les declaracions dels testimonis, i en el procés l'assassí fou deixat en llibertat, considerant que havia actuat en legítima defensa. No sembla, però, que els fets esdevinguessin exactament així, i els biògrafs han remarcat la inversemblança d'una mort instantània causada per aquest tipus de ferida. Més aviat cal pensar en un "ajustament de comptes" per raons



polítics (Marlowe continuava lligat a les obscures feines d'espionatge) o entre homosexuals.

Totes aquestes vicissituds sembla que no lliguen massa amb la seva personalitat d'autor dramàtic, fornidor de textos per als grups teatrals protegits per Lord Strange (encapçalada pel mític Edward Alleyn) o el Comte de Pembroke. Però això prové d'una idea absolutament falsa i allunyada de la realitat quotidiana dels dramaturgs elisabetians, personatges a sou i sota la protecció d'algun noble que escrivien o refeien obres per als grups titulars d'aquests senyors, i obligats a sobreviure econòmicament realitzant les més diverses activitats. La primera generació d'aquests escriptors (Thomas Kyd, Thomas Heywood, Thomas Middleton, el mateix Shakespeare, per assenyalar només els principals), tot i la gran difusió de les seves obres i la còltització que assolien,



no establiren mai cap mena d'autonomia respecte al món teatral, del qual eren un engranatge essencial, implicats com estaven en les immediateses del procés de producció. No pot sobtar-nos, doncs, aquesta doble vida, literària i política, de Marlowe, lligat com estava a les grans figures del món oficial i cortesà elisabetià, protagonistes alhora d'intrigues polítiques i mecenatges teatrals.

A més de les obres esmentades, han estat atribuïdes a Christopher Marlowe una gran quantitat de peces teatrals. Algunes, compartint l'atribució amb Shakespeare, amb el qual sembla comprovat que va col·laborar o, almenys, que el dramaturg d'Stratford va basar-se en textos marlowians per a bona part de les seves obres inicials. Marlowe i Shakespeare, nascuts el mateix any, són indubtablement els autors més representatius d'aquell brillant període. Quan Marlowe morí el 1593, era, però, "el més gran dels elisabetians". Shakespeare, evolucionant i produint durant vint-i-tres anys més, tingué l'ocasió de desenvolupar una de les dramàturgies més riques i suggerents de la història.

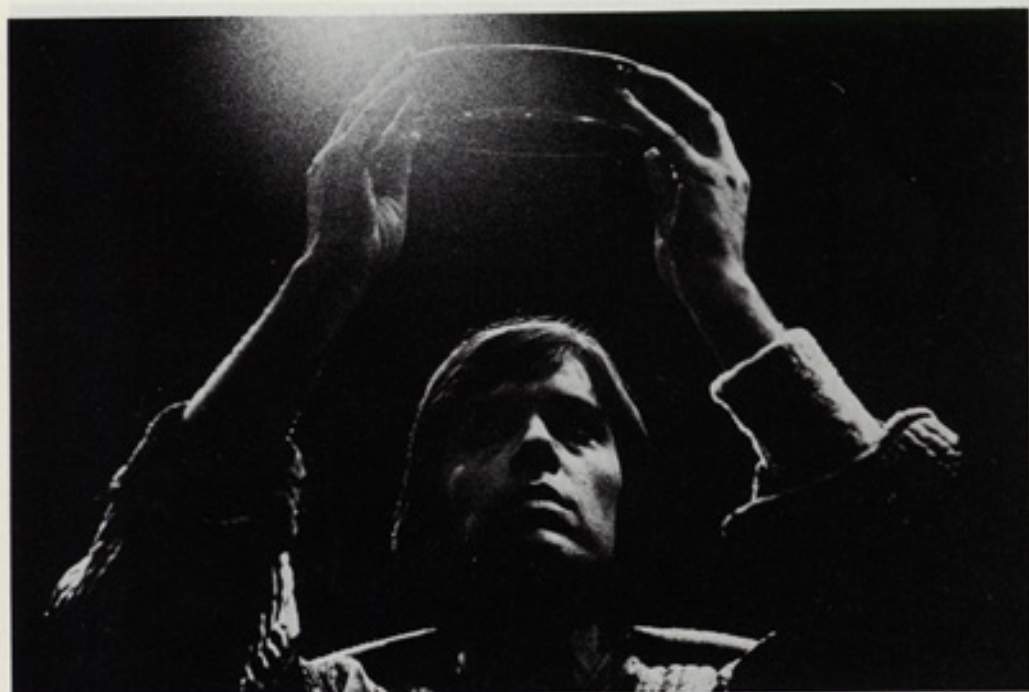


Una punyalada a l'ull dret, als vint-i-nous anys, trencà l'evolució i la creació de Christopher Marlowe.

(Extret del llibre de Denis Marion Marlowe, Paris, 1955)

Marlowe, en la seva reescritura de l'obra, breu i la que l'antagonista Roger Mortimer nasci davant del rei Eduard la guerra de Treia, un futur que ha destruït tot per culpa d'Helena. Eduard ha de decidir si el seu favorit Gasston representa per a Anglaterra i per al seu rei el paper d'una Helena masculina. "El rei plora", ha començat, però no ha acabat.

En el text i en la forma de l'actriu fou més important la representació inicial d'Anglaterra com la figura del personatge de l'home i de l'adriador Marlowe. L'Anglaterra elisabetània i anglesa és diferent i sobriament, no únicament en el pla sociològic, tant del protestantisme com del catolicisme del continent. L'acumulació de capitals i el desenvolupament de nobles territoris, no d'una burguesia enfrontada a l'aristocràcia. Això no comporta, com a Alemanya, una aguda separació de les classes de vida burguesa i feudal, sinó una confraternitat i una permeabilitat entre ambdues. La vida de l'intel·lectual burgès de Canterbury, Marlowe, és un model, no una excepció, d'aquest estat de coses.





La història de Marlowe sobre el "turbulent regnat i lamentable mort d'Eduard segon, rei d'Anglaterra" és la primera peça d'una nova literatura que tracta de forma central, no episòdica, l'eròtica entre home i home. En la seva reelaboració de l'obra, Brecht fa que l'antagonista Roger Mortimer narri davant del rei Eduard la guerra de Troia, un furor que ho destrueix tot per causa d'Helena. Eduard ha de reconèixer que el seu favorit Gaveston representa per a Anglaterra i per al seu rei el paper d'una Helena masculina. "El rei plora". Ha comprès, però no ha cedit.

En el tema i en la forma de tractar-lo fou tan important la cojuntura social d'Anglaterra com la situació personal de l'home i de l'escriptor Marlowe. L'Anglaterra elisabetiana i anglicana es diferencià socialment, no únicament en el pla teològic, tant del protestantisme com del catolicisme del continent. L'acumulació de capitals inicial va ser obra dels nobles terratinents, no d'una burgesia enfrontada a l'aristocràcia. Això no comportà, com a Alemanya, una aguda separació de les esferes de vida burgesa i feudal, sinó una confraternitat i una permeabilitat entre ambdues. La vida de l'intel·lectual burgès de Canterbury, Marlowe, és un model, no una excepció, d'aquest estat de coses.



La peculiaritat de l'Eduard II de Marlowe només resulta evident a partir d'aquest fons històric-literari. No té res d'estrany que aquest es llencés a l'empresa de dramatitzar la història d'un rei que no vol separar-se del seu favorit, sense respecte per les protestes de la noblesa i del clergat, indiferent a les queixes de la reina i preferint la guerra civil a renunciar a Piers Gaveston. El tema l'havia de fascinar. No era només l'episodi històric del temps de Marlowe, el regnat d'Enric III de França, que mantingué una cort de bells joves, anomenats mignons, i que fou assassinat el 1589 per un monjo jacobí amb un punyal enverinat. A Marlowe el fascinà la constel·lació homosexual: és el que apareix constantment a la seva obra. Coneixem la seva actitud personal en aquest

camp, és manifest que no tingué històries amb dones. D'altra banda, s'han dit d'ell moltes coses: crims, cops mortals, tractes amb els baixos fons londinencs, blasfèmies, ateisme... No se l'anomenà sodomita. Però el tema és un dels deus leitmotivs, amb l'immoralisme polític, en el qual li agradava orientar-se cap a Maquiavel.



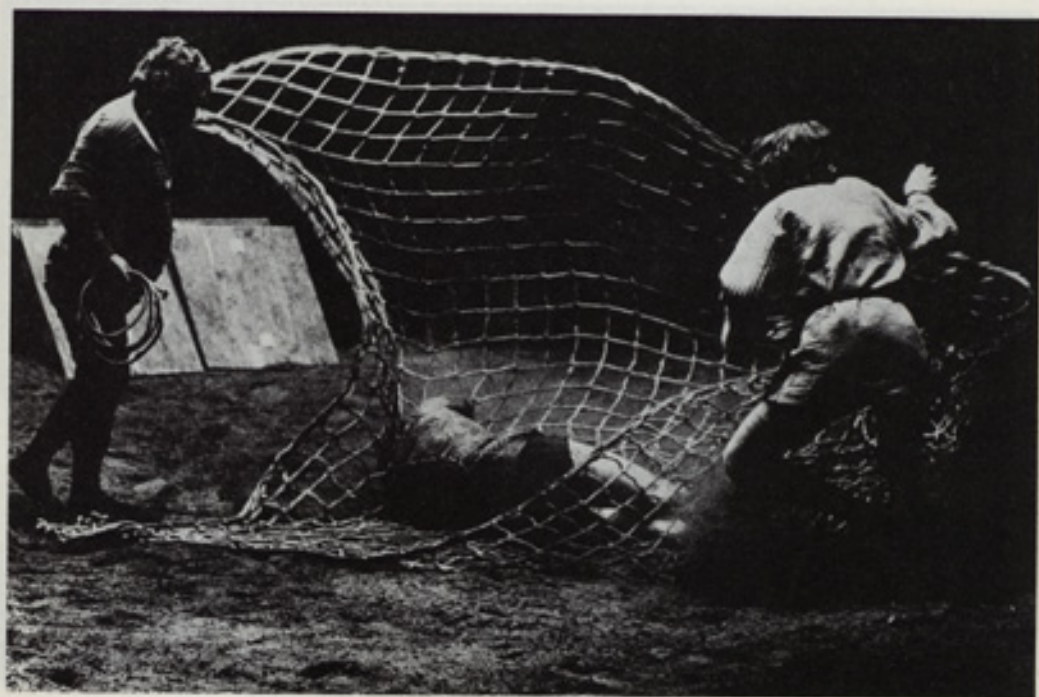
Si és cert el que es creu actualment, que l'Eduard II fou la penúltima i Doctor Faust l'última obra del dramaturg, comprovem que en la fase final de la seva activitat l'impuls creatiu es desplaça de forma creixent des de l'interès per les fetes inaudites d'un Tamerlà o un Barrabàs, cap a una dramàtica de la confessió, que tal vegada es donà també en Shakespeare, però només en les seves darreres obres.

La història del rei Eduard II és un d'aquests drames de confessió: amor d'home amb home no tan sols com a matèria, sinó com a estructura. Això resulta evident de la comparació amb La matança de París, molt semblant en la matèria, que Marlowe escribí en una època anterior i que, tant per la seva dramaturgia com per la seva temàtica, dóna la impressió de ser un estudi previ per a Eduard II.



La forma amb què Marlowe subordina els fets històrics al seu fi transparenta que l'amor homosexual d'Eduard és el punt central del drama i que només així és possible fer de la seva història una tragèdia. L'Eduard històric fou rei als vint-i-tres anys, defensà durant cinc anys el seu gascó dels nobles anglesos, fins que el 1312 Gaveston fou assassinat. Eduard no morí fins l'any 1327. Mortimer fou executat el 1330 per ordre del fill del rei, Eduard III.

Després de la mort de Gaveston, Eduard continuà encara durant quinze anys el seu "turbulent regnat". De fet, Gaveston apareix per darrera vegada a l'obra en la primera escena del tercer acte. Però l'Eduard històric no estava exclusivament polaritzat cap a aquest home del sudoest de França, com succeeix al drama. Res es calà després de la desaparició de Gaveston. El cronista Holinshed diu que el jove noble Spencer ocupà el seu lloc, i aquest confessà al seu amic, el jove erudit Baldock, que en alguna ocasió havia ocupat el lloc d'Eduard en l'amistat de Gaveston. Aquest el trobà agradable però preferí el rei. El jove Spencer entrà al servei d'Eduard com a mignon.



Gaveston actua com a varó actiu. Es casa amb la filla del duc de Gloucester, passa a ser un Gloucester i la duquessa l'estima. Al mateix temps és amant del rei i aquest, per culpa seva, refusa la reina Isabel —amb la que ha tingut un fill— i la insulta anomenant-la "puta francesa". L'erotisme de Gaveston oscil·la entre Spencer i el rei. Spencer es manté fidel a Baldock, inclús quan és favorit del rei. Tots ells s'enfonsaran per la mateixa raó.

La figura de Gaveston està dibuixada amb tota precisió: l'estranger i marginat en tots els aspectes. Francès, d'origens humils comparat amb els Pars i aventurer eròtic. És desvergonyat, groller, violent, però mai no es queixa: quan li toca de morir treu les fredes conseqüències de sempre.



El rei Eduard és, evidentment, l'element femení d'aquesta parella eròtica. La forma obscena amb què mor ho posa de manifest gairebé en excés. El rei no és, com més tard el Ricard II de Shakespeare, un monarca feble i vincladís, que depèn inclús en l'erotisme d'homes més forts i sense escrúpols. És un rei per al qual els seus favorits estan per damunt de tot, de manera que els seus actes, donacions, desterraments, frases d'amor i d'odi, etc., donen, al mateix temps, testimoni del seu frenesí sexual. Aquest heroi homoeròtic es distingeix d'aquell altre personatge elisabetià, el mercader de Venècia, en que davant d'Antonio sorgeix Shylock com a antagonista prototípic, amb la qual cosa l'obra té dos focus i pren la forma d'una el·lipse. Pel

contrari, a Marlowe, Mortimer no és més que un trivial calculador. A Eduard II només existeix aquest rei masculí-femení.



La reelaboració de Bertolt Brecht, un treball ocasional de començaments dels anys vint, emprès a instàncies i amb l'ajuda de Lion Feuchtwanger per contribuir a la planificació d'obres en el Teatre de cambra de Munic, remarca les posicions contraposades d'Eduard i Mortimer. Al mateix temps, Brecht tendeix a desvirtuar el rei en favor de l'usurpador, per la qual cosa en l'esquema del reelaborador no encaixa ni el detall del cap tallat de Mortimer ni, en general, el fracàs d'aquest intel·lectual llençat a la política, a qui Brecht es permet concedir l'obra d'art d'un discurs sobre la guerra de Troia i la dona que el causà.

En la seva adaptació, Brecht, seguint el seu propi lirisme, anticipa les actituds d'una nova objectivitat, amb la qual cosa s'aparta tant de Marlowe com de les pròpies antítesis expressionistes d'estimar o saber, poder i mort.

(Extret del llibre de Hans Meyer Aussenseiter, Frankfurt, 1975)





El juny de 1916, quan comptava divuit anys, en un exercici de redacció sobre el vers d'Horaci Dulce est et decorum pro patria mori, l'alumne Bertolt Brecht gosà donar aquesta opinió sobre els sacrificis heroics: "A la sentència que afirma que és dolç i honorable morir per la pàtria, només se li pot concedir un valor propagandístic de mesquines finalitats. Sempre és desagradable deixar la vida, tant si és en el llit com si és en el camp de batalla, i sobretot per als joves que es troben en la flor de l'edat. Només els beneïts poden dur tan enllà la petulància com per parlar d'un simple salt per la porta tenebrosa, i encara només en el cas de què suposin llunyana la seva última hora. Quan veuen que se'ls acosta la dallà, es carreguen l'escut a l'esquena i es fan fonedissos, com va fer a la batalla de Filippi el gras bufó de la Cort Imperial a qui devem aquest proverbi".

(Del llibre de Klaus Völker
Brecht-Chronik, Munic, 1971)



El plantejament "experimental" de la refundició brechtiana de 'Eduard II de Marlowe, escrita el 1923 i representada a Munic el 1924, ha escapat a gran part de la crítica. Brecht s'interessà per la tragèdia marlowiana el 1922, quan rebé l'encàrrec dels Kammerspiele muniquesos de preparar el muntatge del Macbeth de Shakespeare. En sortí, en canvi, la refundició del drama de Marlowe, realitzada en col·laboració amb Lion Feuchtwanger, escriptor que havia estat dels primers a intuir el geni del jove poeta, quan aquest li donà a llegir el 1919 la primera redacció de Tambors en la nit. En aquesta polèmica elecció emergeix abans que res el desig de trencar

decididament amb l'estil canònic tradicional de la posta en escena shakesperiana dels Hoftheater, cristallitzat en una rutina feta d'un pathos buit, inflat, declamatori, en el qual fins i tot el magma fervent i descompost de la humana poesia de Shakespeare trobava la seva mesura i una "mediocre" col·locació en un marc d'harmoniosa i polida netedat. A la vida d'Eduard II, en canvi, l'alta capacitat barroca del llenguatge marlowià sembla enriquir-se amb la trobada del vitalisme fort i "popularitzant" d'algunes escenes de Baal, mentre que per altra banda l'acostament al teatre elisabetià, a la seva forma "oberta", representa un pas endavant cap a la conquesta d'aquesta nova



dimensió teatral que serà el "teatre èpic", que preten captar no únicament el nus de la història, sinó (per emprar un terme de Hegel) la "totalitat dels objectes".

Però la seva importància singular rau també en un altre punt: en el fet de ser, potser, l'obra brechtiana més rica i complexa lingüísticament, articulada en un savi joc de nivells estilístics. Imatges caracteritzades per una adjectivació agre i acolorida, que ens retorna al Brecht més "descabellat" i anàrquic, s'alternen amb improvisades apertures que semblen anticipar el to segur i raonador, netament destacat, dels textos didàctics i de la lírica gnòmica. L'escabrosa qualitat de la llengua, la continguda intensitat de certes eleccions lèxiques confereixen a aquest treball de joventut una maduresa poètica que va molt més enllà de l'interès

filològic i es concreta en tants temes brechtians "clàssics" com aquí trobem ja de manera explícita. Només cal recordar la irònica desmitificació de la concepció "heroica" de la història, confiada al gran discurs-apòleg de Mortimer davant del Parlament, amb el tema de la guerra de Troia.

Però si La vida del rei Eduard II d'Anglaterra constitueix per a Brecht un preciós aprenentatge en el camí d'assolir un llenguatge dens i sec, encara més important, per a la gènesi de la concepció brechtiana de l'espectacle, resulta la posta en escena que el propi autor va realitzar per als Kammerspiele de Munich. Herbert Jhering remarca la potència creadora del dramaturg precisament en un text com aquest, entès, més que cap altre, com a refundició, és a dir com a examen de prova del jove escriptor i dramaturg en tant que director i metteur en scène. "La productivitat d'un poeta", escriu, "es reconeix, entre d'altres coses, per la seva relació amb temes antics". Werfel



inventa a Schweiger una trama que mai no ha existit i no deixa de ser en cada tret epigonal.

Brecht s'entusiasma amb l'Eduard II de Marlowe i en cadret es revela creador". El fet és que la refundició brechtiana del text de Marlowe és el signe simptomàtic d'una autèntica revolució dels valors teatrals que el dramaturg d'Augsburg realitzava amb una consciència de futur cada cop més clara. I continua Jhering: "El fonament i el punt de partida de l'espectacle clàssic fou la representació de l'Eduard II de Brecht a Munich. Amb ella es donà un exemple de com una obra antiga (en aquest cas de Marlowe) és reelabrada dramàticament refredant-la; de om és possible apropar-la tot distanciant-la". Amb aquella posta en escena, apareixien —a través



dels pròlegs i dels intermedis que preparaven el públic per a una participació crítica i separada— els primers indicis del futur teatre èpic, la recerca d'un nou estil. I conclou Jhering: "Brecht ha tractat de resoldre el problema formal de la representació clàssica i Piscator el del contingut".

Erwin Piscator, en efecte, amb qui Brecht col·laborà un temps pels anys 1927-28, havia resolt el problema de la representació de textos clàssics del repertori mundial transformant-los substancialment en guions per a una recerca de tipus argumental, però acabant després paradoxalment amb innovacions de tipus formal.



A aquesta forma, Brecht contraposà un criteri de "lectura" profundament diferent, en el qual l'experimentació de noves formes, de noves tècniques, la renovació de les estructures de l'art dramàtic coincideix amb el redescobrimient de la veritable originalitat d'aquella tradició, restituïda en la seva funció real, reemplaçada en els seus contorns "històricament" exactes. "Quàn ens disposem a posar en escena una obra clàssica —escrivia Brecht el 1954— ...hem de veure-la amb ulls nous i no podem atendre'ns a la manera "degenerada" i "rutinària" amb què una burgesia en descomposició ens l'ha presentat en el teatre. I no hem de tendir a "innovacions" purament formals, exteriors, estranyes

a l'obra. Hem d'il·luminar el contingut ideal originari de l'obra, comprendre el seu significat nacional i, després, també internacional, per a la qual cosa cal estudiar la història de l'època en que va sorgir l'obra, i també la posició i les característiques de l'autor clàssic".

consciència de futur, l'agència de la clara, i continua, ihering: "El fonament i el punt de partida de l'espectacle clàssic fou la representació de l'Eutim II de Brecht a Múnic. Amb ella es donà un exemple de com una obra antiga (en aquest cas de Marlowe) és reelaborada dramàticament retredent-la de com és possible apropar-la tot distanciant-la". Amb aquella posta en escena, s'aproximava —a través

L'interès de Brecht pels problemes teatrals és, doncs, des del començament, un interès eminentment "lingüístic", és a dir, un interès dirigit als problemes de la tècnica i del discurs dramàtic, però no en quant als mòduls de comunicació externs i formals, sinó en la recerca d'un equilibri profund i substancial entre "signe" i "significat", és a dir, d'una semàntica plenament adequada al món ideal de què es fa portadora. Però una recerca "lingüística", si vol ser concreta, no pot deixar de partir de la dada material existent, no pot no presuposar la llengua, el material lèxic com a punt de partida. De manera que si, sovint, Brecht sembla un originalíssim creador ex nihilo,

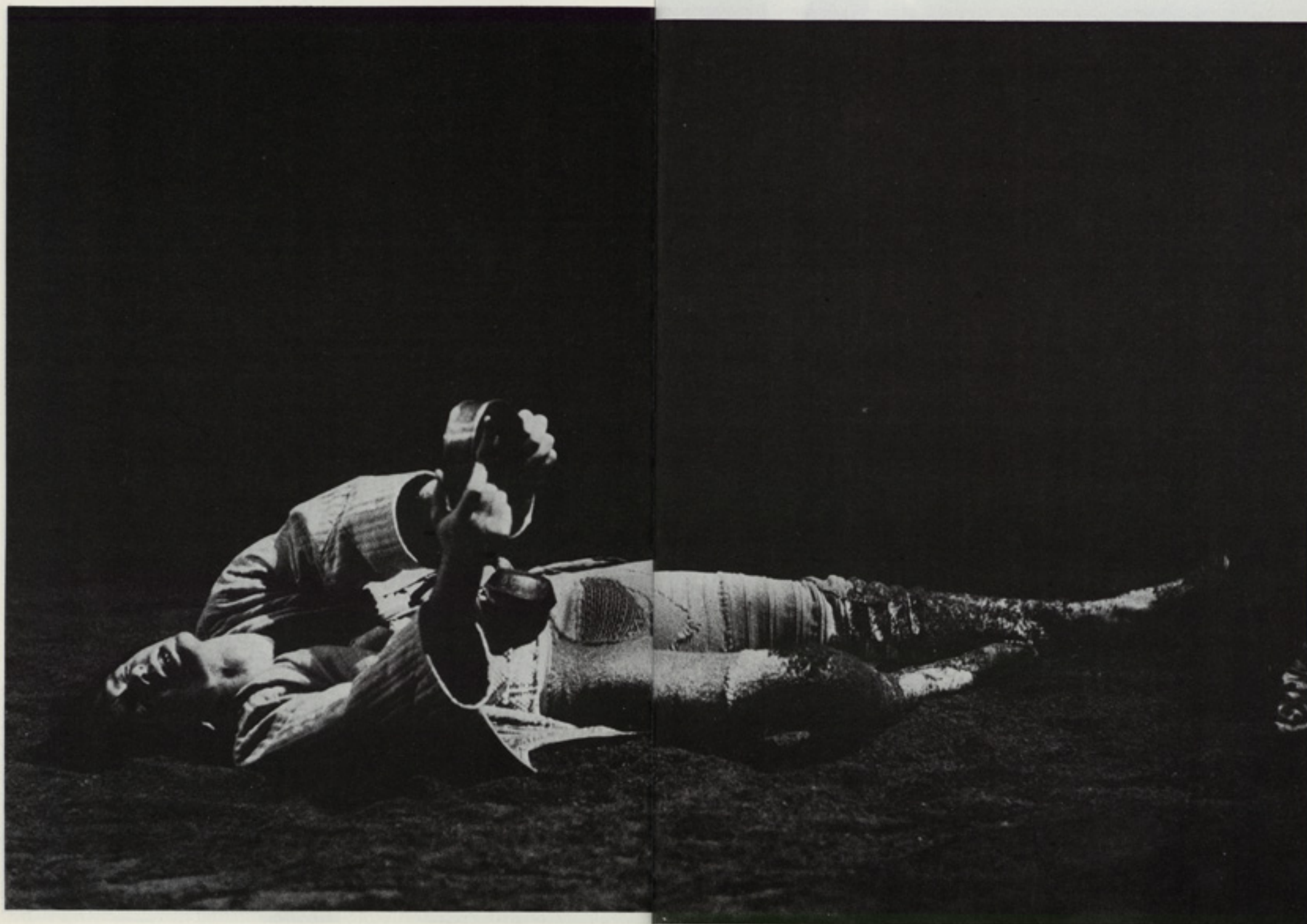
en realitat ningú més que ell ha estat determinat —en el seu propi ofici d'escriptor— pel material existent, per la dada lingüística concreta, és a dir, per la literatura —en particular, dramàtica— que l'havia precedit. Potser cap de les seves obres és de plena i lliure invenció; la majoria són, en canvi, una "relectura" d'altres obres, una "cita" d'elles en un context que tendeix a restituir-los tota la seva complexa riquesa semàntica, una confrontació amb situacions noves que serveixen per a provar la seva íntima consistència.

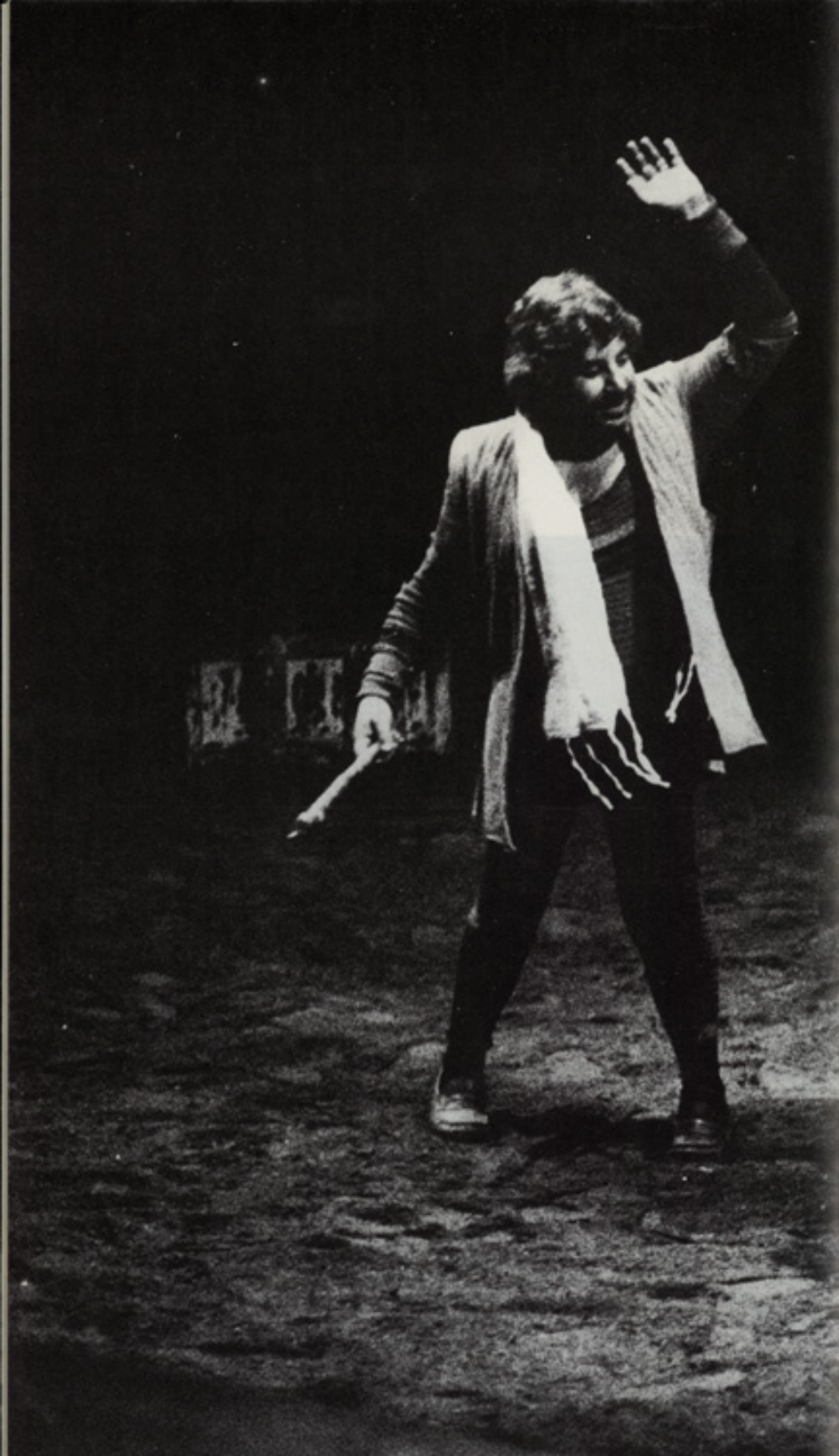


Des d'aquest punt de vista,
La vida del rei Eduard II d'Anglaterra
és l'inici d'una llarga i fructífera
sèrie d'experiments.

Paolo CHIARINI

(Del llibre Bertolt Brecht, Bari, 1967)





L'home intenta una vegada més explicar-se el món que viu i en el qual viu. ¿Ens servirà —un cop reunits en una sala de teatre— explicar la història d'uns altres per tal de veure'ns nosaltres mateixos? ¿Continua servint la vella fórmula de la paràbola per a explicar-nos les coses? Brecht ho creu així i ens donà una mica la resposta amb la seva adaptació d'Eduard II, que confereix a la tragèdia de Marlowe una absoluta contemporaneïtat. I nosaltres pensem que encara pot ser vàlid, i potser enriquidor, explicar-nos una vegada més que l'home juga la seva existència damunt d'un món-plató de joc o de lluita i que aquest mateix home viu amb d'altres homes, estima i odia,

cau i es torna a aixecar o es queda a terra, té por, i fàstic, i és lúcid, i insensat, i covard, i mentider, i potser feliç... i així va pastant la seva pròpia història, mogut per la roda que, paradoxalment, fa moure ell mateix.



L'home intenta una vegada més explicar-se el món que viu i en el qual viu. ¿Ens servirà —un cop units en una sala de teatre— explicar la història d'uns altres per tal de veure'ns nosaltres mateixos? ¿Continua servint la vella fórmula de la paràbola per a explicar-nos les coses? Brecht ho creu així i ens donà una mica la resposta amb la seva adaptació d'Eduard II, que confereix a la tragèdia de Marlowe una absoluta contemporaneïtat. I nosaltres pensem que encara pot ser vàlid, i potser enriquidor, explicar-nos una vegada més que l'home juga la seva existència damunt d'un món-plató de joc o de lluita i que aquest mateix home viu amb d'altres homes, estima i odia,

cau i es torna a aixecar o es queda a terra, té por, i fàstic, i és lúcid, i insensat, i covard, i mentider, i potser feliç... i així va passant la seva pròpia història, mogut per la roda que, paradoxalment, fa moure ell mateix.

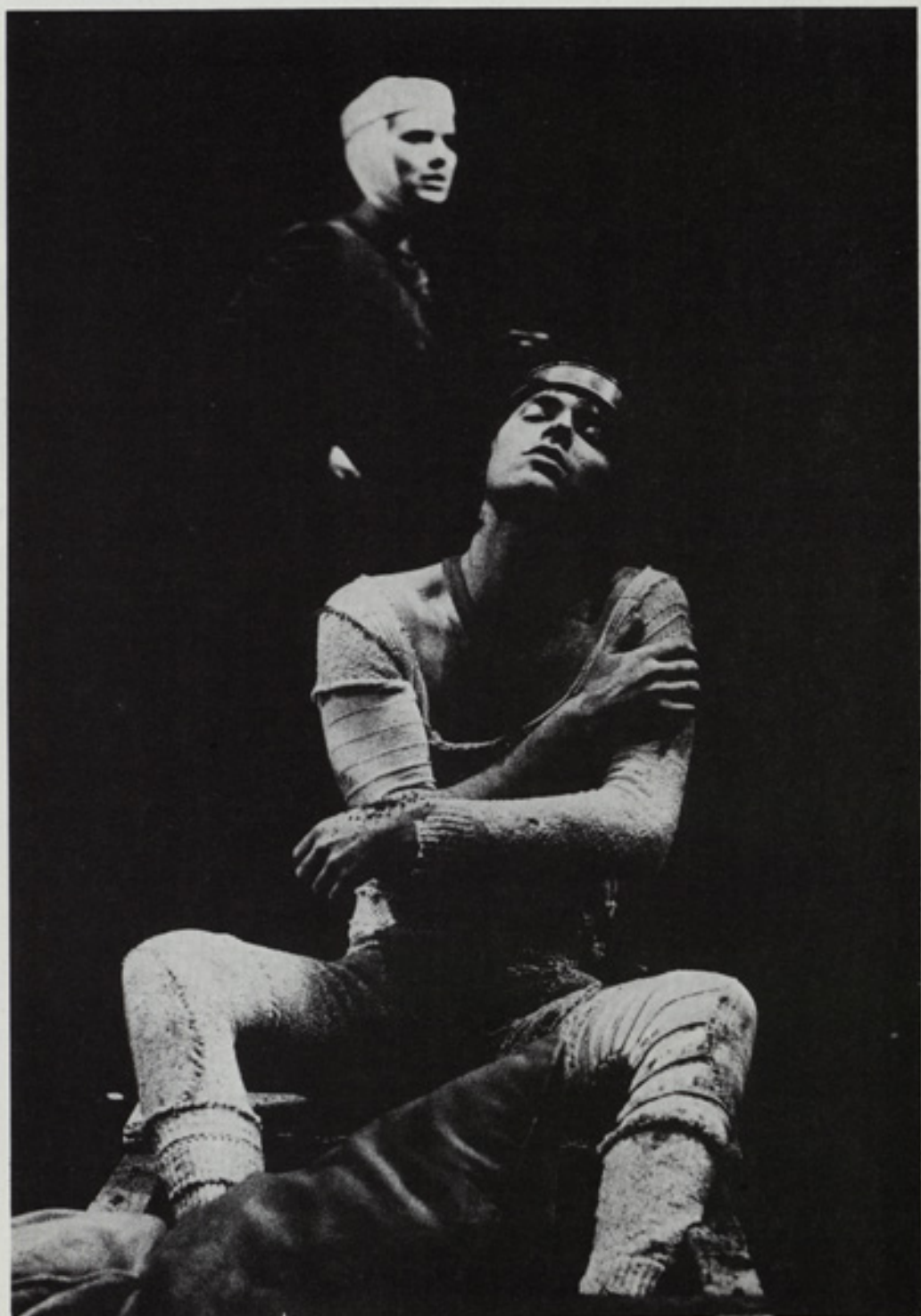


Eduard II uneix la problemàtica existencial i històrica del pas del temps a una forta problemàtica individual: l'amor del rei Eduard pel seu favorit Gaveston, que serveix d'excusa per a encobrir una lluita pel poder i és la causa d'una llarga i cruel guerra civil.

En aquests moments i a casa nostra —no sé si degut a una recent despertada de l'Au Fènix— on conviuen d'una manera civilitzadament agressiva els intents de recerca d'una alternativa per a la difícil existència de cadascú, potser el sentit del teatre pot raure en mostrar des d'una pròpia alternativa individual un tros d'aquesta existència i una manera de voler entendre-la. ¿Quina sortida queda, sinó, a aquesta primitiva comunicació humana que intenta ser el teatre?

¿A quin Eduard podem negar en aquests moments el seu Gaveston?

Lluís Pasqual





"la Caixa" a les escoles



"la Caixa"
de Catalunya i Balears

OBRA INFANTIL DE LA CAIXA DE PENSIONS PER A LA VELLESA I D'ESTALVIS

L'OBRA CULTURAL DE "LA CAIXA" I EL MÓN INFANTIL

Des dels seus orígens, la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'Estalvis de Catalunya i Balears s'ha preocupat de crear a través de la seva Obra Cultural un conjunt d'equipaments que desvetllés l'afecció al llibre i a la lectura, vehicles bàsics de coneixement i de sensibilitat. Alhora, ha col·laborat en tot tipus d'empreses culturals realitzades per altres entitats o institucions.

Aquest curs, l'Obra Social de "la Caixa" ha engegat una iniciativa adreçada al món infantil i escolar, per tal d'acostar els infants a les activitats de tipus artístic i cultural que no són gaire abastables en el marc estricte de l'escola. El programa s'anomena "la Caixa a les escoles".

Encetat el 15 de novembre de 1977, aquest programa ateny cada mes 220.000 escolars de 87 poblacions de tot Catalunya i els aplega al voltant de representacions teatrals, de sessions de titelles, de concerts de música clàssica instrumental, de recitals de cançó popular o de música progressiva, de projeccions cinematogràfiques o d'àudio-visuals, que els presenten tant les arts plàstiques contemporànies com les expedicions muntanyenques i els documentals d'actualitat. Hi ha també recitals de dansa i de poesia, visites didàctiques, tant a museus com a fàbriques, i excursions a llocs d'interès, com per exemple una explotació agropecuària.

Tot això, naturalment, té una dimensió pedagògica, que correspon als mestres, els quals reben textos informatius per a preparar els treballs de classe. I són els mateixos responsables de les activitats o espectacles, curosament seleccionats, els qui s'ocupen d'explicar què fan i de desvetllar l'interès i la participació dels infants.

Apropar la cultura viva i creadora al món infantil és l'objectiu d'aquesta planificació, talment com el de les Biblioteques infantils i juvenils, que funcionen com a seccions de les Biblioteques Públiques i fins i tot, en certs casos, com a instal·lacions independents.

rr
ros ribas

fotografia

st. gervasi de cassoles, 24
tel. 247 78 62 · barcelona · 6

DANONE

Papereria en general.

Suministre per a escoles i
despatxos (Compte a Crèdit)

Rosselló, 281, bis (xamfrà Llúria)
Telf. 257 29 06 - Barcelona, 9



RIANGLE



Societat Cooperativa La Lleialtat de Gràcia

Montseny, 47 i Leopoldo Alas, 2
Tel. 227 16 31

A l'establiment de la Cooperativa La Lleialtat, els beneficis són per a tots els associats.

Visiteu el nostre SUPERMERCAT i hi trobareu una gran quantitat d'articles, als millors preus:

ALIMENTACIO
ARTICLES CONGELATS
ARTICLES DE NETEJA
PERFUMERIA
«BRICOLAGE»
BEGUDES DE TOTES MENES
PETITS ELECTRODOMESTICS

Obtindreu molts avantatges si sou compradors habituals de la Cooperativa.

Si veniu i compreu ajudeu a obtenir millors preus.

L'acció cooperativista elimina els intermediaris.

També podeu participar i col·laborar en les nostres tasques culturals.

Pel vostre propi benefici, feu-vos socis de la Cooperativa La Lleialtat, la qual va néixer el 1.892 i ha intentat sempre ser i continuar essent un centre dinàmic i d'amistat.

No trigueu més. La Lleialtat us espera.

En el mateix local del Teatre Lliure, a la Cooperativa La Lleialtat trobareu un excel·lent servei de bar i petit restaurant, reformat de nou.

hi trobareu, també,
llibres de Teatre
ampli assortit
de premsa i
publicacions marginals

llibreria
MIRALL
MIBVTT

carrer provença, 235
tel. 215 62 75 - barcelona

DOS | UNA

artesanía urbana

Rosselló, 275
P. Gràcia - V. Laietana
Tel. 217 70 32

AL MAIG, DOS FILMS
D'AUTÈNTIC «ART I ASSAIG» AL



maldá arte y ensayo

nel nome del padre

(EN EL NOMBRE DEL PADRE)



EASTMANCOLOR

Un film de
**MARCO
BELLOCCHIO**

Yves Beneyton · Renato Scarpa · Pietro Vida
Aldo Sassi · Laura Betti · Lou Castel

CAPSA arte y ensayo

ISABELLE HUPPERT

La Dentellière

un film de
CLAUDE GORETTA (LA ENCAJERA)



