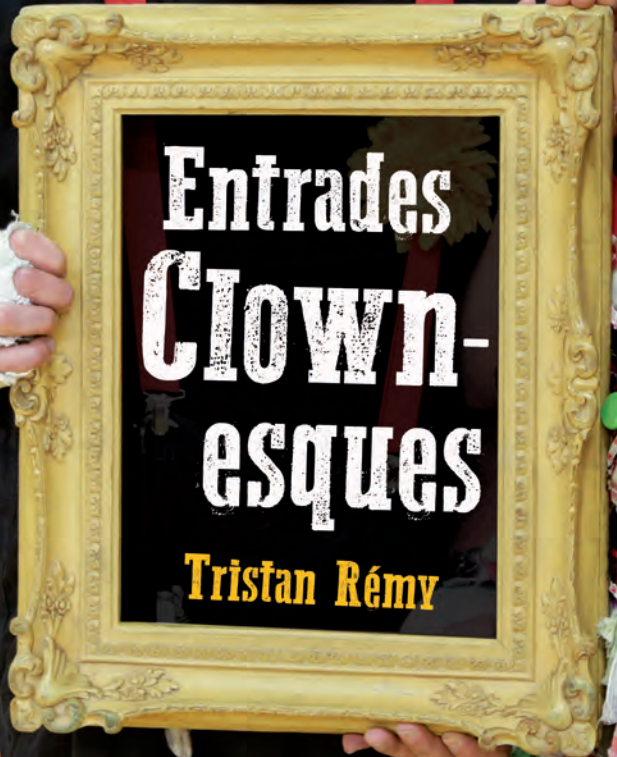


COL·LECCIÓ
ELS LLIBRES DE
LA
CIRCOTEGA
2



Entrades
Clown-
esques

Tristan Rémy



Tristan Rémy

Entrades clownesques

Cossetània
EDICIONS

cia **Passabarret**

Primera edició: maig del 2018

Edició a cura de David Sancho Martos (Cia. Passabarret)

© 1962 © 2017 L'Arche Éditeur, París

Tots els drets mundials, L'Arche Éditeur, 86 rue Bonaparte, 75006 París

© de l'edició:

9 Grup Editorial
Cossetània Edicions
C/ de la Violeta, 6 • 43800 Valls
Tel. 977 60 25 91
cossetania@cossetania.com
www.cossetania.com

La Circoteca de Cia. Passabarret
Ctra. d'Alcover, 8 • 43800 Valls
Tel. 977 60 08 00
info@passabarret.com
www.passabarret.com

Fotografia de la coberta i il·lustracions: Sergi Martín González (S. Morris Produccions).

Pallassos de la coberta: Marcel Gros i Pepa Plana.

Composició i muntatge: 3 × Tres

Impressió: Romanyà Valls, SA

ISBN: 978-84-9034-739-3

DL T 485-2018

PRÒLEG

L'entrada pallassa

TRADUCCIÓ: AMÀLIA PRAT ALBAREDA

En el món del teatre, aparegué a la dècada dels anys quaranta del segle passat un nou estatut que reglamentava les condicions d'administració i d'explotació d'escenes dramàtiques i d'espectacles de curiositats, mentre que, el 1863, Napoleó III havia anunciat, en el seu discurs d'entrada a les Cambres, un projecte d'abolició dels privilegis als teatres que entrà en vigor un any més tard.

Fins aquell moment, qualsevol règim o govern, ordenances policials, disposicions i ordres ministerials no havien fet altra cosa que endurir els restrictius decrets imperials de 1806 i 1807, en el sentit d'unes limitacions cada cop més constretes.

Al final del primer d'aquests decrets s'hi declarava que cap teatre no podia establir-se a París sense autorització, i que les grans ciutats de l'Imperi no en podien comptar més d'un parell.

Les disposicions del segon fixaven en vuit el nombre màxim de teatres a París. De cap manera, cap obra no podia ser representada fora de la capital. Tots els altres teatres havien de tancar portes abans del 15 d'agost de 1807.

París disposava en aquells moments de vint-i-dos teatres públics, cinc o sis teatres privats i més de trenta cafès concert i altres, on es representaven sainets amb més o menys regularitat. Els cafès subsistiren amb la condició que els sainets representats fossin sense acció ni prolongació, limitats a dos personatges (un dels quals, un mim) i actuant en una tarima sense cortines ni bastidors, o, en tot cas, aquests últims d'un màxim de quatre metres quadrats.

Més tard, es va concedir el permís a tres nous teatres. Al teatre de La Porte Saint-Martin se li va permetre continuar amb les seves representacions amb un repertori, tanmateix, més restringit, compost d'exercicis d'acrobàcia i de lluita, de representacions històriques, de parades militars i de pròlegs parlats entre dos personatges. Va adoptar el nom de Jocs Gímnics. D'altra banda, el 1811 un decret situà el Cirque-Olympique al rang dels teatres secundaris.

Per a cadascun d'ells, igual que per als precedents, el ministre de l'Interior assignà un sol gènere en què els teatres s'havien de circumscriure, sota l'amenaça de tancar-los si s'excedien. S'establí un privilegi de fet, que el beneficiari no podia, tanmateix, considerar com un dret transmissible o hereditari. Quan el titular desmereixia o es retractava de les seves funcions, li pertocava al ministre aportar un substitut. Si bé aquesta regla era la majoria de vegades aplicada tot i les protestes, el privilegi de gènere acordat a cada teatre, i que en la pràctica limitava la concurrència, no ho va ser mai.

I és així com el Teatre del Cirque-Olympique, a cavall, si es pot dir, entre el gènere teatral i els espectacles dits de *curiositat* (avui se'n diu de *varietats*), va obtenir l'autorització de representar mimodrames, obres en les quals havien de figurar obligatòriament exercicis eqüestres junt amb números d'animals ensinistrats, d'habilitat i de força, de bufons i d'equilibristes.

Els espectacles dits de *curiositat*, considerats com a atraccions sense valor des del punt de vista "cultural" (marionetes, autòmats, panorames, ombres xineses, figures de cera, acrobàcies i equilibristes, pantomimes i arlequinades...), no havien d'inspirar-se de cap manera en allò que prevalia en el teatre dramàtic. Al contrari, el decret de 1811 restablia per a aquesta mena d'espectacles el cànon, momentàniament anul·lat, del qual es beneficiava l'òpera, cànon igual al vint per cent dels ingressos, un cop deduït el dret dels pobres. El Teatre del Cirque-Olympique també hi va ser sotmès, com a sala on es produïa el mimodrama i la pantomima militar amb gran desplegament escènic.

El Teatre de la Gaieté havia de limitar-se a la pantomima, a l'arlequinada i als números de força. El seu veí, l'Espectacle des Funambules, obert el 1813 al Boulevard du Temple, va aconseguir el permís de presentar, excloent qualsevol altre gènere, números d'habilitat, salts i

equilibristes. Tanmateix, se li va permetre presentar, el 1815, pantomimes arlequinades, a condició que no tinguessin temàtica, ni parlada ni dialogada. Les mateixes condicions regien a l'Spectacle des Acrobates, amb la famosa parella d'equilibristes, senyor i senyora Saqui. La policia vetllava amb primmirada assiduïtat per tal que els seus petits espectacles de pantomima i d'equilibri no traspasessin els límits acordats. Tergiversacions dels reglaments i peticions no modificaren en res aquesta situació, que es prolongà fins a la Revolució de 1830.

I vet aquí que els petits espectacles¹ ampliaren el seu panorama, en nom de la llibertat, i jugaren vodevils lleugers, més accessibles als espectadors de pantomimes; i mai no van poder les autoritats fer-los tornar a l'ordre antic. Tot i això, una ordre de 1836 obligà el director del Cirque-Olympique a sotmetre a autorització les escenes eqüestres representades amb diàlegs, durant l'estiu, al Cirque des Champs-Élysées, mentre que a l'hivern les pantomimes eqüestres eren reservades als espectacles del Cirque du Boulevard du Temple.

Abans de 1830, la pantomima muda sense tema ni parlat ni dialogat representada en els espectacles dels Acrobates des Funambules tan sols la plasmaven artistes d'habilitat i equilibristes. El 1818, Bougnol, Cassandra als Funambules, en va ser exclòs per ser actor de teatre. Pel que fa al vestuari, només podia ser del gènere habitual en la pantomima: Arlequí, Cassandra, Colombina, Leandre, Pierrot i Putxinel·li.

El tema dels pallassos encara no s'havia plantejat. Després del retorn dels Borbons, clowns anglesos havien arribat a França amb Andrew Ducrow, contractat pels Franconi, directors del Cirque-Olympique. Sota la Restauració, actors còmics de les pantomimes de Nadal representades en els teatres anglesos es varen produir a París en els mimodrames eqüestres. En un primer moment, el seu nom genèric va adoptar l'ortografia fonètica: Claune. Els Saqui, equilibristes, contractaren els influenciats per les tradicions dels pallassos britànics. El clown, fins llavors desconegut a França, no fou reivindicat per cap teatre i aquest

¹ *Els Funàmbuls, Els Acròbates* o *Teatre Saqui*, l'espectacle firal del Luxemburg i el Petit Lazari.

grotesc personatge aparegué com a novetat tant en els mimodrames de circ com en les pantomimes i arlequinades de l'Spectacle des Funambules i de l'Spectacle des Acrobates.

Alguns desacords ja havien sorgit sens dubte en el segle XVIII pel que fa a la qüestió si els ballarins de corda de la Fira de Saint-Germain podien introduir un Gilles² en les seves files sense trepitjar les prerrogatives dels comedians francesos. Tanmateix, sembla que els grotescos de l'Amphithéâtre d'Asley, fundat al carrer del Faubourg-du-Temple abans de la Revolució, no van originar cap queixa per part dels directors de teatre. Apareixien vestits d'arlequí o de Pierrot, sia a cavall, sia damunt d'una tarima sostinguda per més d'un cavall. I atès que no s'empraven a l'Amphithéâtre ni escenari ni parades de fira pròpiament dits, els reglaments policials romanien preservats. És cert que els estrangers que parlaven poc o malament el francès, fent ofici de figurants quan acompanyaven a pista el mestre dels exercicis, intervenien durant l'espectacle com a saltimbanquis o acrobates, i els grotescos eren considerats pels actors com uns competidors. Així i tot, no es té notícia que els successors de Nicolet al Théâtre des Grands-Danseurs du Roi i d'Ambigu-Comique hagin reaccionat en cap moment en contra de la intrusió d'un còmic, parlés o no, en els espectacles eqüestres.

* * *

Billy Saunders, el primer bufó de fireta que aparegué a l'Amphithéâtre d'Asley, restringia les seves intervencions parlades amb les vocals a, e, i, o, u (*Avez-vous vu?*), que accentuava números acrobàtics dels quals s'ignora la forma i el fons.

És prou conegut el gag de Rognolet i Passe-Carreau, una escena representada per primer cop el 1795 en aquest mateix Amphithéâtre, ocupat en aquell moment per Antonio Franconi, en absència d'Asley, que amb tota prudència havia tornat a Anglaterra al principi de les guerres de la Revolució. Rognolet, vestint com els arlequins amb llenços de tei-

² Gilles, cèlebre personatge creat el 1795 en el carnaval de Bèlgica, representa una crítica contra el règim que prohibia portar màscara. [Nota de la trad.]

xits diversos, intenta, junt amb Passe-Carreau, enfilarse sobre un cavall escanyolit. Tots dos compares es donen mútuament la mà, però sense sort. L'animal els engega a rodolar per terra a cada nova temptativa.

Finalment, el cavall s'afua a perseguir Rognolet i Passe-Carreau, que desapareixen pels escotillons a través d'una finestra. Aquesta comèdia eqüestre tampoc no trepitjava l'especialitat dels Franconi.

El clown, personatge innovador, no incomoda cap actor, cap gènere, cap interès, ni contravé cap disposició administrativa ni cap privilegi. Va ser apareixer i crear una moda. Els pallassos portats per Ducrow representen el Tombeau Magique, una arlequinada, al Cirque-Olympique en el qual triomfen. El seu vestuari (pot ser copiat d'aquell estrany pellingot llençat pel vell Grimaldi en els escenaris londinencs de finals del XVIII?) difereix per la seva fantasia de tot el que s'havia vist fins llavors. Aviat se n'emparen els artistes d'habilitat en els espectacles de saltimbanquis i de circ i tots ells es fan passar per artistes anglesos. No hi ha ni un còmic que no l'incorpori en les seves facècies, saltimbanqui o dislocat, equilibrista o funàmbul, mentre diverteixi o sorprengui, i s'acaba batejant amb el nom de clown. I aquells que en temps passats s'anomenaven grotescos han de canviar de nom per atreure la clientela i esperar l'èxit: Claude Gontard, "el més gran grotesc francès", canvia de denominació en els cartells del "clown del Cirque-Olympique", J. B. Auriol. El clown apareix fins i tot als teatres del boulevard del Temple durant els pocs anys de "liberalisme" que segueixen la Revolució de juliol.

Com s'ho manegava Gontard per incorporar-ho als seus exercicis? No se sap. Però sí que se sap que Auriol els "amenitzava" d'un petit i encertat xiscler d'infant. Wilhem Qualitz, un alemany del qual alguns cronistes pretenien que inspirava Auriol i que d'altres deien que l'imitava, emprava l'acudit mediocre però força preuat. Esternudava, pronunciava el seu habitual "Heil Gott" ("Déu us beneeixi") i tot seguit contestava: "Gràcies." En resum, cada clown, quan evolucionava enmig d'una figuració ben nodrida, se singularitzava per un crit, una frase, un leitmotiv, i aquest costum es mantindria fins i tot després que els circs haguessin deixat de presentar evolucions eqüestres. Medrano, a finals de segle, fou batejat Boum-Boum: que no era la interjecció que llençava al director d'orquestra després d'executar cada exhibició?

Théophile Gautier anomena *clowns* Laurence i Redisha, un parell de “dislocats” anglesos que, vestits de granota, sortien d’un bassal fent saltirons i pispaven ampolles de vi de les taules del “More Couronné”, el tractant de Píndoles del Diable, una follia-pantomima imaginada per Philippe Laurent i interpretada el 1839 al Cirque-Olympique. I Baudelaire oposa al Pierrot de la pantomima francesa els clowns Tom Matthews, Howell, que probablement ha vist a les Variétés i a la Porte Saint-Martin, el 1842, a *La Fée de Lismore* i *Les Joyeusetés du temps passé*. Tot allò que resulta al·lucinant, misteriós, violent i excèntric és propi del clown.

Al Circ-Olympique no li va gaire bé el negoci i, el 1847, es converteix en el Théâtre-Cirque-Opéra-National o Troisième Théâtre Lyrique, que tampoc no sembla que prosperi gaire. Més tard, amb el nom de Théâtre du Cirque, torna a l’antic repertori dels mimodrames fins que és demolit. Serà el Châtelet qui, amb les seves peces de gran espectacle i de transformacions, heretarà el gènere.

El Cirque Napoléon, creat per Dejean el 1852 per utilitzar a l’hivern la seva companyia del Cirque d’Été des Champs-Élysées, no té permís per presentar números eqüestres, tan sols sainets. L’ordre que li acorda el privilegi del Cirque des Champs Élysées exclou dels seus espectacles eqüestres tot el que no siguin exercicis, especialment les escenes dramàtiques. Els clowns i els grotescos ja no poden produir-se al circ, on es prohibeixen les pantomimes de màgia o militars. Així, han de recórrer, sense cap ajut d’afabulació teatral, als recursos d’agradar, d’atreure i retenir l’atenció. L’anglès Thomas Kemp fa rodolar una baldufa sobre la seva barbata i porta en equilibri sobre el nas una ploma de paó, tot dirigint als espectadors discursos bufons, comprensibles o no.

Kemp és en realitat un malabarista equilibrista, malgrat que el seu vestuari el consagra com a clown. El seu compatriota James Boswell, equilibrista amb perxa, parla a la seva amazona acròbata i quan aquesta deixa esbufegar el seu cavall, li adreça tirallongues shakespearianes o declaracions d’amor en un jargó francoanglès. Boswell, que, com els altres, vesteix de clown, mostra micos i gossos ensinistrats. Tanmateix, competint amb la concurrència de nombrosos còmics francesos (Auriol, Braquet, Bardoux, Brunet, Léclair, Montéro, Leroy...), Kemp i Boswell

inventen paròdies, com ara les relatives als boxejadors. Però encara som molt lluny de la vertadera comèdia clownesca. Els acudits amb text, amb dos o tres personatges, no formen part dels recursos del circ. Tan sols s'autoritza el monòleg perquè no recorda en res l'escena dramàtica, i les facècies solitàries d'un clown, absolutament alienes a les creacions dels comedians, no sembla que preocupin els directors de teatre.

En aquella època, Napoleó III, després Louis-Philippe, tanca amb Anglaterra una entesa cordial, i l'accent anglès gairebé equival, en un circ, a una carta d'introducció. La xerrameca apareix com un recurs còmic obligatori per a qualsevol que vulgui mesurar-se als clowns d'importació. D'aquí aquest accent artificial que els còmics de pista conservaran fins a finals de segle.

Entre els pallassos, els que cada dia repeteixen els mateixos gags i les mateixes bromes verbals —tenen contractes anuals— recorren, per renovar-se, als atrezzo còmics, tècnica tradicional per com resulta de fàcil, l'origen de la qual es remunta a José Grimaldi. Els germans Laurent, hereters a França de la tradició “grimaldiana”, l'han imposat als Funambules en la pantomima-arlequinada i, més tard, en les pantomimes de gran espectacle del Cirque-Olympique. Encara se'n troben rastres en tots els espectacles en què apareixen pallassos. Bons per a tot, bons per a res (així els qualifiquen els acròbates), els pallassos serveixen, de fet, per tapar els forats del programa, per mantenir l'estat de tensió de l'espectador. Es converteixen, així, en allò tan necessari que eren els “augustos” de la preguerra, uns bufons de pacotilla, que venien a ocupar la pista entre dos números d'acrobàcia, arrambant o disposant el material.

Kemp, Boswell, Price, Wheal, Candler i els seus successors Whytoine i Chadwick són pallassos solitaris. Per molt que sovintegessin les seves aparicions durant els espectacles, eviten malgastar “números” propis de la seva especialitat, sense oblidar en cap moment que són primer que res acròbates, ensinistradors o escuders, i, a més, pallassos. Tot i això, de grat o per força, i tot aprofitant l'ocasió, fan l'aprenentatge bufonesc i, en aquesta emulació del moment, creen un estil; de manera que els més talentosos d'entre ells, sense voler-se consagrar al món del bufó, hi adquireixen tanmateix una gran habilitat, i s'estableix una jerarquia en què els més apreciats, tant per la premsa com pel públic, tenen més

possibilitat de saltar a la vista dels directors. Si els acròbates de mèrit encara desdenyen sortir al públic per provocar el riure, els més delicats, els dèbils i els menys valents no ho dubten gens. No els brinden les facècies la possibilitat d'un èxit més immediat? I els artistes d'habilitat, cansats, envellits o accidentats, abans d'abandonar l'ofici que els ha poc o molt permès de subsistir, escullen "acabar" com a pallassos.

* * *

El 1864, la llei sobre la llibertat d'espectacles obre sense restriccions la comèdia dialogada en el món del circ. Atribut del clown britànic en els circs francesos, la xerrameca ja no es porta com a element d'un còmic verbal; el còmic de situació pot engalzar-se amb el còmic de gestos i d'actituds, la recerca acrobàtica cedeix el lloc a la comèdia dialogada sense que calgui témer una crida a l'ordre de les autoritats.

Els clowns francesos poden interpretar escenes amb més d'un personatge en una llengua que tothom entén. Els còmics de pista francesos rivalitzen amb els clowns d'esperit britànic, en la interpretació d'intermedis còmics dels quals es guarda l'entramat a la memòria, però cal tanmateix adaptar-lo a l'òptica i a l'acústica del circ. En efecte, existeix un repertori bufonesc representat en els teatres i les firetes de província, en què la vigilància de les autoritats es duu a terme menys regularment i amb menys severitat que a les ciutats. Els pallassos acomoden al seu gust les parades, les bromes i les situacions "pispades" de les peces d'èxit. Però no és del dia a l'endemà que un repertori es crea i es fortifica, i també li pot passar que desaparegui més de pressa del que s'ha creat. Sobretot pel fet que s'ha de renovar contínuament: un circ ambulat, del qual s'espera que ofereixi al mateix públic d'una petita ciutat més d'un programa cada setmana, ha de variar infatigablement els seus intermedis.

A l'empara del liberalisme de la nova legislació, els circs es multipliquen, cada director de companyia nòmada pretén fundar el propi. Els pallassos, llançats al mercat, es disputen els compromisos, i la pista esdevé un camp tancat en què les rivalitats s'expressen sota l'aixopluc de la professió. Es ridiculitza, es fa mofa, s'envileix, mitjançant paròdies i imitacions. Quan no se sap fer de mim, es xampurreja o es diuen dites

marmanyeres. No s'estalvia cap detall, cap explicació, l'al·lusió regna rajant pel broc gros, i se subratlla fins i tot el gest obscè que agrada, justament per la sola raó que s'hauria de descartar; s'ironitza a raig fet, es posa l'accent sobre les debilitats o s'exacerba les imperfeccions del col·lega. El pallasso de pista ho broda. Busca raons amb el regidor, escridassa l'acròbata eqüestre, bromeja amb un company fanfarró o pretensions. Es busca l'empenta que destaca el gest, es treu punta a allò que enganxa, es fa aquella broma que esgarrapa. Ha nascut el clown garlaire, que es distingeix per la valentia de les seves al·lusions als problemes quotidians i del moment. I així, de troballa en troballa va nàixer a França el clown humorístic, a Rússia el clown polític, a Espanya el *chistoso*, els jocs de paraules dels quals es popularitzen. Aquesta mena de comicitat purament nacional, no exportable, trenca amb la universalitat de l'espectacle mut.

És una època de lliure desenvolupament dels teatres que coincideix amb la demolició d'una part del Boulevard du Temple, la dispersió i aviat la desaparició dels petits teatres i dels espectacles d'agilitat en què podien actuar els últims mims, dels quals la pantomima-arlequinada muda, més tard dialogada, ja s'havia notablement ressentit. Eren força nombrosos els equilibristes, saltimbanquis i acròbates, mims i clowns que eixamaven en els circs estrangers. Formats en grups ambulants, n'hi ha que divulguen per tot Europa el repertori dels Funàmbuls i creen els teatres de pantomima encara existents avui dia; per exemple, a Dinamarca. Els antics acròbates, convertits en mims o en pallassos, ja no temen els perills dels llargs desplaçaments. I així veurem, a finals de segle, en els circs dirigits per Bureau, Plège i Rancy, tots antics acròbates, com sorgeixen les pantomimes com *Le songe d'or*, *Arlequin Statue*, *Le diable vert*, *La flûte enchantée*, *Robert le Diable*, *Les brigands des Abruzzes*, interpretades tantes i tantes vegades sota els més diversos títols, i que els seus successius intèrprets acabaran embolicant i desnaturalitzant, fins al punt que els seus creadors originals ja no hi reconeixen el seu llibret.

D'altra banda, els actors còmics i els mims dels vodevils, que no se senten entusiasmats per viatjar ni creuen en la bondat de les parades o de les gires pels pobles, es mostren unànimement contraris a agafar la ruta. S'estimen més convertir-se en cantants en els cafès-concerts que creixen com a bolets, o bé "excèntrics" en les sales de *variétés*, si és que en

tenen ganes o mitjans. Si volen muntar un número, se'ls veu espigolar entre les bromes de l'arlequinada i els trucs mecànics de les pantomimes angleses. Laurent i Paul Legrand, els més famosos, passen a ca l'Hervé, a Folies-Nouvelles i a Offenbach, als Champs Elysées.

Gràcies als repertoris dels mims que entren al circ (Chiarini, Montero, Vallier), se'n crea un de nou. En primer lloc, i perquè s'està segur dels seus efectes, s'hi troba l'arsenal complet d'atrezzo trucats dels Funàmbuls, que ja empraven Les Pilules du Diable. Efectivament, fa temps que les escenes de comèdia clàssiques ja van ser transposades en els espectacles d'agilitat. L'escena del sac dels *Fourberies de Scapin* va passar tota sencera en *Pierrot et ses créanciers*, en què Galichon, malalt i amagat dins d'un sac, es posa bo mitjançant bastonades. Una escena que es tornarà a produir al circ en una entrada acrobàtica: *Le sac des pommes de terre*, en què el clown no acaba de saber posar dret un inoportú sac de patates que, a causa de la dolenteria d'un acròbata dislocat, es nega a deixar-se desplaçar. Jocko o el Singe du Brésil, encarnat el 1825 per l'arlequí Mazurier a La Porte Saint-Martin, es converteix als Funambules en Jack l'Orang-Outang, amb persecucions i corredisses, exercicis perillosos, empentes, equilibris i salts mortals... Jocko, igual que Jack, és un acròbata disfressat de mico. Passa al circ amb la girafa aventurera de *Pierrot en Afrique*, interpretat per Debureau, el camell de dues gepes de l'*Agamemnon*, del creador Hervé, i totes aquelles paròdies sinistres en què l'animal es divideix en dos.

Mentre es tracti de produir-se per terra, cadascú és prou capaç de fer la bèstia de dues potes postisses o amb una crinera... Però tan sols és entre els artistes d'agilitat que es troba un acròbata capaç d'enfilarse a una perxa, de penjar-se als llums d'aranya de la cúpula i de córrer en equilibri per les baranes de les galeries. Al circ, la paròdia de les "moneries" es convertirà finalment en un número d'acròbates còmics.

Les "estratagemes" del *Bœuf enragé*, pantomima-arlequinada sorgida de la imaginació de Philippe Laurent, que durant vint anys només tornant-la a anunciar ja omplia els Funambules, havia satisfet dues generacions d'espectadors. Tanmateix, el públic del Cirque-Olympique era més exigent. La vulgaritat no els feia sempre riure i algunes argúcies els semblaven fins i tot fora de to. Tot i això, en les pantomimes eqüestres

01

Ei llumí (1900)

PERSONATGES:

CLOWN

AUGUST

SR. DIRECTOR

CLOWN (*al* SR. DIRECTOR): Senyor, sap que m'he fet tirador? Un tirador d'una punteria extraordinària. Soc el més hàbil tirador del món sencer. Demanaré augment de sou al meu contracte a la direcció i, si me'l nega, marxaré!

SR. DIRECTOR: Per augmentar-te el sou, caldria en principi que la direcció sàpiga el que fas. I jo soc aquí per informar-la. Fes-me una demostració del teu talent. En parlaré al director i, si de veritat és com dius, tractaré d'obtenir la teva demanda.

CLOWN: Li agrairé la seva gestió. Cal que vostè m'ajudi a fer el número. És valent?

SR. DIRECTOR: Si el puc ajudar... I soc molt, molt valent...

CLOWN: Molt bé, heus aquí del que es tracta. Tindrà un llumí encès a la seva mà dreta. Jo, a vint-i-cinc passos, amb un revòlver, tiro un tret de bala i, a la primera, l'hi apago. Mai no fallo.

SR. DIRECTOR (*molest*): I a mi? No em pot passar res? No arrisco res, jo?

CLOWN (*tranquil·litzador*): No, senyor. El meu cop d'ull es infal·lible. Presumeixo d'encertar l'ala esquerra d'una mosca en ple vol a cinquanta passos d'aquí.

SR. DIRECTOR: Llavors, accepto.

(*El CLOWN encén un llumí, el dona encès al SR. DIRECTOR i compta lentament els vint-i-cinc passos. Arriba a l'altre costat de la pista, fa mitja volta.*)

CLOWN: Miro a la dreta. (*Una pausa.*) Miro a l'esquerra. (*Una pausa.*)

Miro a dalt. (*Una pausa.*) Miro a terra.

SR. DIRECTOR (*llença el llumí, que li crema els dits*): Aiii!

CLOWN: Què li ha passat?

SR. DIRECTOR: Tu m'has enganyat amb la teva història!

CLOWN (*satisfet*): L'he agafat bé. És una bona broma!

SR. DIRECTOR (*bufant-se els dits*): Sí! Una mica cruel! Però ja em venjaré.

El teu amic August, la coneix, aquesta broma?

CLOWN: No. Espera, faré que vingui. Tingui els llumins i el revòlver.

August! El Sr. director pregunta per tu!

(*El CLOWN marxa.*)

AUGUST (*entrant*): Ets aquí... (*Veient el SR. DIRECTOR i repensant-s'hi.*)

No, soc allà!

SR. DIRECTOR: Però ets aquí, ja que em respons! Vine aquí. T'ensenyaré un joc molt divertit: té, aguanta aquest llumí amb la mà dreta. Jo, compto vint-i-cinc passos, trec un revòlver, faig un tret i apago el llumí.

AUGUST (*espantat*): Què? D'un cop de llumí apagarà un revòlver a vint-i-cinc passos?

SR. DIRECTOR: No! D'un cop de revòlver, apago el llumí que tu aguantaràs amb la mà.

AUGUST: No, no! No vull ser apagat!

SR. DIRECTOR: Ja et dic que no hi ha cap perill!

AUGUST: Comprenqui-ho, és que soc orfe, estic molt sol, tinc set nens, una dona boja i un gos que no vol seguir-me.

SR. DIRECTOR: Però responc de tot i, si et mato, tindràs una assegurança.

AUGUST: Bo! Bé! Així, entesos! Bé!

(*SR. DIRECTOR dona el llumí encès a AUGUST i se situa al costat de la pista comptant els passos tan lentament com pot.*)

SR. DIRECTOR (*es mira AUGUST*): Miro a la dreta... Miro a l'esquerra... Miro a dalt... Miro a baix...

AUGUST (*cremant-se els dits*): Aiii! Oh! Aiii, aiii, aiii! (*Al públic:*) M'he cremat els dits. (*Plora.*) Ho diré a la mamà.

SR. DIRECTOR: No comprens, doncs, que és una broma? Ara que la coneixes, la pots fer a un altre.

AUGUST (*sorprès*): Ah! Esperí! El clown no la coneix! (*Rialler.*) L'agafaré. Per sorpresa. Deixi'm el revòlver i els llumins. Esperaré el meu amic i me'n riuré! (*El CLOWN entra.*) Saps què? Soc molt hàbil fent punteria amb un revòlver!

CLOWN: Em sorprrens.

AUGUST: No em creus? Ara ho veuràs. T'apagaré amb un llumí.

SR. DIRECTOR (*a ell*): Però no! Apagaràs el llumí d'un tret amb el revòlver.

AUGUST: Ah, sí! Tu aguantes el revòlver i, d'un cop de llumí, patatràs! Ets mort!

SR. DIRECTOR: No és això. Explica-ho millor. Li fas aguantar el llumí i ets tu qui l'apaga d'un tret amb el revòlver.

AUGUST: Ja ho he entès. Tu et poses allà. (*Encén el llumí i l'aguantant.*) Compto els passos. Vaig... (*Mentre parla, el llumí li crema els dits.*) Aiii! (*Al CLOWN.*) Ho has entès? Recomenço. I torno a començar (*Encén un altre llumí, i li passa el mateix, es torna a cremar els dits.*) Aiii!

SR. DIRECTOR: Però és a ell a qui cal donar-li el llumí.

AUGUST: Ah, sí! És veritat. (*Dona un llumí encès al CLOWN i compta els passos.*) Miro a la dreta... Miro a l'esquerra... Miro a dalt... Miro aquí... Miro allà... (*El CLOWN, impassible, no es mou.*) Miro davant... (*Al CLOWN:*) Tu ho has entès? (*Mira de prop el CLOWN.*) Hi torno. (*Compta els passos.*) M'he equivocat. (*Compta de nou, apunta, mira al llumí, que sempre crema; abaixa la seva arma. Al CLOWN, que no es mou.*) Per què no et cremes?

CLOWN: Perquè soc menys babau que tu. (*Treu un llumí de palla llarga de la seva màniga.*) Jo... tinc un llumí llarg!