LA RECEPCIÓ DEL TEATRE DE LEONID ANDREIEV A L'ESCENA CATALANA (1924-1936)

L'atracció que produí la revolució soviètica d'octubre de 1917 sobre la intel·lectualitat antifeixista europea de la dècada dels vint i dels trenta fou, en un sentit genèric, extraordinària.[1] La mirada cap a la cultura russa s'intensificà durant aquests anys i fixà la curiositat i l'atenció tant en els aspectes polítics, socials, culturals i artístics com específicament en els nous corrents literaris (sobretot en els gèneres narratius). Malgrat l'indubtable interès que té aquest tema, el ressò i la influència de la literatura russa en les lletres catalanes dels anys vint i trenta constitueixen, encara, un camp d'investigació molt vast per explorar.[2] Aquest treball vol ser-ne tan sols una contribució molt concreta que es proposa l'estudi de la recepció a l'escena catalana del teatre de Leonid Nikolaievitx Andreiev (1871-1919) durant el període que va de 1924 fins a 1936.

1. Per a una visió general, vegeu Christopher H. Cobb, *La cultura y el pueblo. España, 1930-1939* (Barcelona, Laia, 1981), p. 7-107, i per a una aproximació a l'impacte de la Revolució Russa en la intel·lectualitat catalana, Joaquim Molas, «Pròleg», a *Viatge a la URSS*, d'Antoni Rovira i Virgili (Barcelona, Edicions 62, 1968), p. 5-13, i Id., *Sobre les relacions entre dues cultures: la russa i la catalana*, «Serra d'Or», núm. 238-239 (juliol-agost de 1979), p. 18-20.

2. A propòsit de les traduccions i adaptacions d'obres russes al català, a manca d'una investigació molt més exhaustiva de la recepció de la literatura russa als Països Catalans, vegeu el panorama general i l'inventari que n'ofereix Ramon Pinyol i Torrents, *Les traduccions de literatura russa a Catalunya fins a la guerra civil. Esbós d'una bibliografia*, a *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo* (Vic, Eumo, 1997), p. 247-264, i el treball de recerca, centrat en la figura d'Andreu Nin, de Judit Figuerola i Peró, *Andreu Nin, traductor* (Bellaterra: Facultat de Traducció i Interpretació de la UAB, 1999). Una visió informativa de la traducció d'obres russes es pot trobar a Pilar García-Sedas, *Grans autors, grans traductors*, *Quadern* d'«El País», 5-IX-1991, p. 3, i Carles Barba, *Russos traduïts*, «Avui Cultura», 22-I-1998, p. 1-3. D'altra banda, per a una primera incursió a la recepció a l'escena catalana de Màxim Gorki, vegeu Xavier Fàbregas, *El centenari de Gorki a Catalunya*, «Serra d'Or», núm. 104 (15-V-1968), p. 71-73, i d'Anton Txèkhov, vegeu Ferran Corbella, *El teatre de Txèkhov a Catalunya*, «Avui Cultura», 13-X-1990, p. VI-VII, i Joan Casas, *El llarg viatge de Txèkhov cap a nosaltres*, a *Teatre complet II*, d'Anton Txèkhov (Barcelona, Institut del Teatre, 1999), p. 471-519.

Andreiev fou un dels autors més destacats i controvertits de l'època prerevolucionària de la dramatúrgia russa. Capaç d'expressar l'estat d'esperit dels decennis de crisi que afectaren el poble rus i desembocaren en la Primera Guerra Mundial i en la Revolució de 1917, les obres d'Andreiev exerciren una forta influència en la imaginació dels seus contemporanis.[3] La celebritat en la història del teatre rus li vingué de la mà de Stanislavski, que va incloure *La vida de l'home* (1907), *Anatema* (1909), *Caterina Ivanovna* (1912) i *Pensament* (1914) en el seu repertori del Teatre d'Art de Moscou.[4] Ara bé, envoltada de contínues polèmiques, la popularitat meteòrica d'Andreiev a la Rússia prerevolucionària es va circumscriure a un període efímer de set anys, de 1907 a 1914, i s'extingí dràsticament amb el triomf de la revolució soviètica. Com a opositor al comunisme instaurat per la facció bolxevic, el nom d'Andreiev fou eliminat de la vida pública oficial fins ben bé el 1960.

Globalment, la recepció a l'escena catalana de la dramatúrgia russa —com també de l'alemanya— fou més aviat tocatardana, superficial i molt limitada.[5] Les novetats procedien de París, centre irradiador de la cultura russa, d'on arribaren, per exemple, els famosos Ballets Russos de Serguei de Diaghilev, en les seves visites periòdiques de *tournée* pels millors teatres europeus. Tanmateix, disposem de diverses referències que demostren un cert coneixement i una relativa divulgació escènica i editorial de l'obra andreieviana. De fet, Leonid Andreiev fou un dels autors de literatura russa de més difusió en l'escena europea occidental de la dècada dels vint i devia ser ben conegut en els cenacles literaris catalans i espanyols

3. Richard Davies, *Léonide Andreïev (1871-1919)*, a *Histoire de la littérature russe. Le XXe Siècle. L'Age d'Argent* (París, Fayard, 1987), p. 403.

4. Vegeu, sobre l'escenificació de les obres d'Andreiev al Teatre d'Art moscovita, Konstantin Stanislavski, *Mi vida en el arte* (Madrid, La Avispa, 1997), p. 265-269, i Marc Slonim, *El teatro ruso del Imperio a los Soviets* (Buenos Aires, Universitaria de Buenos Aires, 1965), p. 122-127. Vsevolod Meyerhold també escenificà *Cap a les estrelles* (1906) i *La vida de l'home* (1907), d'Andreiev (quant a la influència en Meyerhold dels plantejaments dramatúrgics andreievians, cf. Juan Antonio Hormigón [ed.], *Meyerhold: textos teóricos* [Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1992²], especialment les p. 172-177).

5. Ramon Pinyol i Torrents inventaria les traduccions i adaptacions teatrals d'autors com M. Gorki, N. A. Ostrovski, L. N. Tolstoi, N. V. Gogol, F. M. Dostoievski, A. S. Puixkin, I. S. Turguenev, N. N. Evreinov, L. N. Urvantsov (art. cit. a la nota 2). Pel que fa a Txèkhov, a més de les referències addicionals que aporta Joan Casas (art. cit. també a la nota 2), cal afegir-hi —almenys— la traducció que Artur Perucho féu de *L'ós*, publicada a la revista «D'Ací i d'Allà» (núm. 159 [març de 1931], p. 81-82, 85 i 87), i la que Lina Sitges féu d'*El prometatge*, publicada, en plena guerra i revolució, a la revista «Catalans!» (núm. 6 [10-IV-1938] p. 36-38). Aquesta darrera peça havia estat estrenada en la tercera sessió del Lyceum Club que tingué lloc el 9 de juny de 1936 (vegeu Francesc Foguet i Boreu, *Lyceum Club de Barcelona: una aposta per un «teatre intel·ligent» (1934-1937)*, «Serra d'Or», núm. 465 [setembre de 1998], p. 62-65).

dels anys vint i trenta —sobretot a través de les traduccions al castellà i més escadusserament al català de la seva contística i novel·lística.

1. Leonid Andreiev a l'escena catalana dels anys vint

La recepció escènica de la producció dramàtica d'Andreiev permet establir una línia de continuïtat que relliga —si més no— tres entitats teatrals ben distintes que escenificaren peces del dramaturg rus a l'escena barcelonina: el Teatre Íntim d'Adrià Gual, en català, el 1924, tot just en la seva represa;[6] el Teatre Eclèctic de Fernando Accame i Ricardo Lahoz, en espanyol, el 1926, i la companyia de Georges i Ludmilla Pitoëff, en francès, el 1927. Totes tres ho feren des de plantejaments prou diferents, però que mantenien la voluntat, molt en voga en les escenes europees més inquietes del període, de portar a cap un *teatre d'art* que es basés en un repertori eclèctic.[7]

Les representacions que s'oferiren durant aquests anys van ser visionades per Josep M. de Sagarra, aleshores crític teatral de «La Publicitat», que n'oferí una opinió més aviat desfavorable que no amagava el fet que el teatre rus no era pas sant de la seva devoció i, en concret, el d'Andreiev li desplaïa singularment. Sagarra percebia en el teatre andreievià només «un perfum fals de literatura, molt ben cuinat si es vol, però que no acaba d'impressionar-nos».[8] Les seves opinions crítiques —contrapuntades eventualment amb les de Prudenci Bertrana, crític de «La Veu de Catalunya»— ens serviran de fil conductor per fer un esbós parcial sobre els antecedents de la recepció de la producció dramàtica de l'escriptor rus fins a l'experiència frustrada del Teatre Experimental de l'any 1936.

6. Sobre el Teatre Íntim, vegeu Carles Batlle i Jordà, Isidre Bravo i Jordi Coca, *Adrià Gual. Mitja vida de Modernisme* (Barcelona, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials, 1992), especialment, les p. 237-239, i Enric Gallén, *La represa del «Teatre Íntim» als anys vint*, «Els Marges», núm. 50 (juny de 1994), p. 120-125.

7. Una orientació similar guià, en l'escena espanyola, la inclusió d'algunes de les peces del dramaturg rus *(El rapto de las Sabinas, Celos, Los siete ahorcados)* en el repertori de les experiències teatrals de Cipriano de Rivas Cherif. Vegeu Juan Aguilera Sastre i Manuel Aznar Soler, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)* [Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1999], p. 123, 140 i 310. Pel que fa a les peces d'Andreiev representades a Madrid, vegeu Dru Dougherty i María Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición* (Madrid, Fundamentos, 1997), p. 395 i 472.

8. Josep Maria de Sagarra, *Crítiques de Teatre «La Publicitat» 1922-1927*, edició a cura de Xavier Fàbregas (Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1987), p. 330.

1.1. *Teatre Íntim (1924)*

El Teatre Íntim d'Adrià Gual estrenà *La força del pensament,* d'Andreiev, adaptada al català per Alexei Markov i Ventura Gassol, a la Sala Miria, en la sessió del 28 de maig de 1924.[9] En el programa de mà, Andreiev era presentat com un dels autors moderns més populars a Rússia. La seva popularitat s'havia vist incrementada per la intervenció activa com a «home d'acció» en els moviments polítics del seu país i, en particular, en la lluita que en els darrers anys de la seva vida dedicà contra «els maximalismes, del mateix modo que havia lluitat contra el zarisme».[10] En l'àmbit del teatre rus, el programa de mà considerava Andreiev i Txèkhov com «els dos genis del teatre més modern» i ressaltava les peces andreievianes *El professor Storitzin, La vida de l'home, Els dies de la nostra vida* i *Caterina Ivanovna.*

A propòsit d'aquesta estrena, el mateix Gual deixà escrit en les seves *Memòries* que l'obra d'Andreiev li va ser suggerida per Ventura Gassol i que l'estrena «va sorprendre per la seva inquietadora tendència, que fou magníficament evidenciada pels intèrprets».[11] Si bé Sagarra elogià certament el bon gust de la presentació escènica i el treball dels intèrprets —no debades s'havia significat com una de les veus més entusiastes de les experiències teatrals de Gual—, no s'estigué de desacreditar amb quatre pinzellades crítiques *La força del pensament* i de vincular-la a la literatura russa de la fi de segle: era una peça, al seu gust, dramàticament «prima i inconsistent» que sabia ser suggestiva a còpia d'embolicar l'acció amb «una boirina patològica que té punts de contacte amb la literatura de Poe i que és francament un producte d'aquesta monstruosa i desequilibrada literatura russa de darreries de segle».[12]

9. *La força del pensament*, traduïda per Alexei Markov (un rus blanc exiliat a Barcelona) i Ventura Gassol, fou interpretada per: E. Giménez (Doctor Kergenzef), A. Muntal (Kraft), J. Cumellas (Aleix Saveloff), A. Bañeres (Federowitz), N. Vilardebò (Basili), F. Lliteras (Tatiana), R. Rovira (Daria) i J. Mestres (Una cambrera). La sessió de l'Íntim es completà amb la «petita comèdia-ballet» *L'amor metge*, de Molière, en la versió catalana d'Adrià Gual. L'escenografia fou obra també d'Adrià Gual, amb la col·laboració de J. Morales i les cases Malatesta, Celda i Artigau. [Tots els programes de mà que cito en aquest treball es troben dipositats a la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.]

10. Andreiev lluità contra l'autocràcia i participà en els preparatius de la revolució com a membre del partit socialdemòcrata. Quan els bolxevics abastaren el poder, s'exilià a Finlàndia, des d'on atacà durament la nova situació creada al seu país. El programa de mà del Teatre Íntim al·ludia implícitament a l'article *S.O.S.* (1919), publicat a tot Europa i Amèrica del Nord, en què Andreiev feia una crida als aliats per salvar Rússia del bolxevisme.

11. Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries* (Barcelona, Aedos, 1960), p. 308.

12. S. [Josep M. de SAGARRA], *Els Teatres. Teatre Íntim. Sessió de maig. «La força del pensament», de Leonides Andreiev, trad. de Ventura Gassol i Alexei Markov. «L'amor metge», de Molière, trad. A. Gual,* «La Publicitat», 30-V-1924, p. 4. Reproduït a SAGARRA, *Crítiques de Teatre «La Publicitat» 1922-1927*, p. 333.

1.2. *Teatre Eclèctic (1926)*

El Teatre Eclèctic encapçalat per Fernando Accame i Ricardo Lahoz, com a fundadors i directors artístics, estrenà, a començament de 1926, *El profesor Storitzin* i *Anfisa*, d'Andreiev, en el marc d'un cicle breu de teatre rus.[13] Els seus plantejaments apostaven per una renovació que feia honor al seu nom i que es basava en el model de *teatre d'art*: volia conduir el teatre cap a una nova orientació artística, sense prejudicis ni influències de cap mena, que vetllés per tots els elements que participaven en la representació teatral.[14] Per això admetria qualsevol manifestació literària que es fonamentés —vagament— en l'art, la filosofia i la humanitat, i acolliria tant les creacions consolidades com els assaigs dels escriptors novells. No tenia cap ànim de fer escola, sinó que treballaria per tal que «en el sencillo portafuego de su antorcha» lluís només —com deien en termes ideals— «la clara llama de la belleza y de la realidad».[15]

Els organitzadors del Teatre Eclèctic partien de la constatació que la recepció de la literatura dramàtica russa contemporània, tot i l'atracció que creava a Europa, havia estat molt limitada i, per pal·liar aquest dèficit, aspiraven a oferir-ne una mostra representativa dins el seu propòsit de fer, no pas teatre de contingut polí-

13. *Teatro Ecléctico* (Barcelona, Séneca, 1926). Aquest cicle comptava amb Manolo González, com a director d'escena; Alexei Markov de l'antic Teatre d'Art de Moscou, com a assessor artístic, i A. Gel, com a director plàstic. El projecte tingué el suport, també, dels sud-americans Luis Augusto Paz, José Francisco Riascos i Luis Michelssen. Els membres de la companyia eren: Anita Adamuz, Maria Banquer, Gonzalo Llorens, Mercedes López Maeso, Vicente Soler, Teresa Infilini, Miguel Gómez, Asunción Crespo, Palmira Guerra, Fernando Flaquer, Julia Sala, Ricardo Marchante, i Luis G. Guerrero. Formaven part dels serveis auxiliars: Ignacio Fernández (comptador), Luis C. Dodero (inspector de serveis), L. Mejorada, J. Palazón i J. Mareca (apuntadors), E. Busquets (representant), i J. Asensio (cap de maquinària).

14. Segons els seus plantejaments programàtics, el Teatre Eclèctic tindria cura de l'organització de tots els detalls per a una escenificació adequada de les obres representades. Així, expressà el propòsit de vetllar tant per la interpretació com per l'escenografia: la primera seria el resultat d'un treball d'equip harmonitzat i entusiasta i, allunyada de l'encarcarament i la ponderació consuetudinaris, estaria atenta al sentit naturalista i a la ductilitat expressiva; la segona, confegida a partir dels esbossos de Gel, es caracteritzaria per una certa estilització impressionista i una supeditació de tots els elements (llum, utillatge, teles) a una visió global. Fins i tot es feia una menció especial a la importància extraordinària dels serveis auxiliars per a l'organització i la realització de l'espectacle: la indumentària, la llum i la maquinària serien aprofitats al màxim per aconseguir la més alta sensació de realitat o fantasia (*Teatro Ecléctico,* p. 7-15).

15. *Teatro Ecléctico,* p. 3.

tic, sinó exclusivament d'art (peces del teatre rus contemporani lliures de tota «tendenciosa propagación de doctrinas filosóficas o políticas»). Un teatre molt impregnat d'un realisme que exaltava «la vida y la idea» amb tocs de lirisme i d'humanitat; un teatre que feia pensar i sentir profundament i que —com la dramàtica andreieviana— era capaç de plasmar la complexa vida de l'esperit.[16]

En un principi, l'ambiciosa programació que tenia prevista el Teatre Eclèctic havia de constar d'un primer cicle d'art rus que comprenia l'escenificació d'onze peces teatrals: *El profesor Storitzin*, *Anfisa* i *Anatema,* d'Andreiev —«uno de los mayores prestigios de la literatura rusa contemporánea»—;[17] *Las tres hermanas* i *El tío Vania,* de Txèkhov; *La fierecilla* i *Vera Mirzeva*, d'Urvantsov; *Bajo el único arbusto,* de Kliuixnikov; *Lo Principal,* d'Evreinov; *La ley contra la vida,* de Tolstoi, i *Vassa Geleznova,* de Gorki. A més, els organitzadors disposaven de nombroses peces traduïdes directament del rus al castellà amb vista a ampliar el repertori. Malgrat tot, el resultat final del projecte posava de manifest les dificultats per fer quallar una experiència com aquella: tan sols s'estrenaren les dues primeres obres d'Andreiev (*El profesor Storitzin* i *Anfisa*) i les dues de Txèkhov (*Las tres hermanas* i *El tío Vania*).

L'estrena d'*El profesor Storitzin,* el 19 de gener de 1926 al Teatre Novetats, anà precedida de la lectura d'unes paraules de Lluís Capdevila sobre el teatre rus modern i especialment sobre l'obra que es representava. Capdevila, segons reportava Sagarra,[18] «dissertà sobre el teatre de costums i el teatre d'idees, i amb el seu estil ardit i punyent féu una defensa del teatre d'art, que és al mateix temps teatre del poble, i saludà la vinguda del teatre elèctric rus com un moment de depuració i dignificació de l'escena» (tot un mostrari, ben cert, de la confusió terminològica imperant). La crítica de Sagarra no s'estava de mofar-se de la imprecisió d'alguns personatges més aviat tocats d'idealisme (com el mateix professor Storitzin) i es decantava per valorar la caracterització de Telematxa, «home que toca de peus a terra, materialista, simpàtic, home de bon cor i amic de la beguda». Per a Sagarra, els dos primers actes esdevenien «una divagació, una mica ensopida i una mica retòrica», mentre que en el tercer i quart la peça guanyava en intensitat dramàtica i en realisme.[19] Era la inclinació realista de l'obra allò que li feia aplaudir la pre-

16. *Ibid.*, p. 17-18.
17. *Ibid.*, p. 21.
18. S. [Josep M. de Sagarra], *Els Teatres. Novetats. «El profesor Storitzin»,* de *Leònidas Andreiev, trad. de F. Accame i R. Laboz*, «La Publicitat», 21-I-1926, p. 4. Reproduït a Sagarra, *Crítiques de Teatre «La Publicitat» 1922-1927*, p. 334-335.
19. Amb motiu de la crítica de *Las tres hermanas,* d'Anton Txèkhov, en la traducció d'Adame i Lahoz, escenificada pel Teatre Eclèctic, Sagarra valorava l'escriptor rus com a contista i considerava

sentació escènica del primer, tercer i quart actes i desestimar la del segon perquè volia ser «sintètica» a l'estil de l'expressionisme alemany i, en realitat, n'esdevenia «una falsificació». Sagarra destacà la interpretació «bastant afinada» d'Adamuz, González i Llorens.[20]

Quant a *Anfisa,* estrenada el 3 de febrer de 1926, també al Teatre Novetats, Sagarra retreia la inconseqüència i indefinició dels personatges i el caràcter melodramàtic i truculent de la peça d'Andreiev.[21] Aquestes rèmores —agreujades per una traducció i una interpretació deficients— eren fatals per a una obra que volia tenir «consistència humana i volada simbòlica». A criteri de Sagarra, *Anfisa*, com altres obres de l'autor rus, demostrava que el seu gran talent es perdia per la dèria a explotar el «caire comercial de la literatura» i abusar dels «efectes escènics en detriment de la integritat dramàtica».[22]

1.3. *Georges i Ludmilla Pitoëff (1927)*

Un any més tard, el 31 de gener de 1927, la companyia de Georges i Ludmilla Pitoëff, afocada a París, representà al Teatre Novetats *Celui qui reçoit les gifles*, d'Andreiev, en la traducció francesa dels mateixos Pitoëff.[23] Altra volta, per més

que el seu teatre mancava de teatralitat i pecava del defecte de ser «una desviació de la facultat de gran narrador». De nou, insistia en la peculiaritat dels autors russos i feia una comparació ben reveladora del poc entusiasme que li despertaven: «Txèkhov és un rus fins al moll de l'os, com Gogol i com Dostoievski; tot i fugir de la literatura i no caure en les inhumanes vaguetats d'un Andreiev, per exemple, encara que Txèkhov treballi sempre amb un material de carn i ossos, no pot prescindir de transcendentals esgarips ni d'aquelles curses frenètiques pels suburbis de la moral» (Sagarra, *Crítiques de teatre «La Publicitat» 1922-1927,* p. 453-455).

20. Prudenci Bertrana coincidia amb Sagarra a l'hora de remarcar l'esllanguiment i la monotonia de la primera meitat d'*El profesor Storitzin* i, com a contrast, la intensitat dramàtica dels dos darrers actes que, al seu dir, sotragaven amb violència l'espectador sensible. Malvantava també l'artificialitat retòrica del protagonista, però destacava positivament «la quantitat de vida passional que eixamora les principals escenes» i, segons el seu punt de vista, el fet que fos al capdavall «teatre de la vida». Cf. P. B. [Prudenci Bertrana], *«El professor Storitzin», drama en quatre actes, de Leónides Andreiev, traducció de F. Accame i R. Laboz*, «La Veu de Catalunya», 22-I-1926, p. 8.

21. S. [Josep M. de Sagarra], *Els Teatres. Novetats. «Anfisa», de Leònides Andreiev*, «La Publicitat», 5-II-1926, p. 4. Reproduït a Sagarra, *Crítiques de Teatre «La Publicitat» 1922-1927*, p. 329-330.

22. Bertrana declarava que *Anfisa* tenia una «clau» filosòfica i simbòlica que l'espectador no calia que s'entossudís a desxifrar «a través de les deficiències acústiques del teatre i de les manifestacions catarrals dels espectadors». I no s'estava de confessar que «aquest tragí d'endevinaires» no era pas per a ell, tot i que reconeixia com un mèrit la magistral capacitat suggestiva de l'obra d'Andreiev. Cf. P. B. [Prudenci Bertrana], *«Anfisa», drama en quatre actes, de Leònides Andreiev*, «La Veu de Catalunya», 6-II-1926, p. 6.

23. Atenent al programa de mà, la companyia dels «eximis» Georges i Ludmilla Pitoëff oferí un cicle de quatre úniques funcions al Teatre Novetats de Barcelona, el 1927, abans de fer-ho a Madrid:

que reconeixia l'encert interpretatiu dels Pitoëff, Sagarra tornà a carregar contra el teatre andreievià i la literatura russa en general.[24] Com tots els escriptors russos, Andreiev patia, al parer de Sagarra, del «microbi del desequilibri patètic», de la «anormalitat morbosa». Això no obstant, si Gogol havia aconseguit donar consistència humana a la seva obra, Andreiev resultava, contràriament, «un escriptor epidèrmic i decoratiu» que, malgrat el lirisme amb què impregnava les escenes, no sabia resoldre les situacions dramàtiques magníficament imaginades. En la línia de les seves crítiques anteriors, Sagarra valorava d'Andreiev el domini de l'escriptura teatral, però percebia «un perfum fals de literatura» en els seus drames. L'originalitat de la idea presentada a *Celui qui reçoit les gifles* i la humanitat dels seus personatges es perdien per un cert «decorativisme» que la interpretació de Pitoëff havia fet encara més evident. La presentació escènica també s'havia ajustat a la «simplicitat» de l'obra i li havia fornit «un aire de poema estrafolari i d'invenció plena de modernitat».[25]

Com era previsible, l'actuació dels Pitoëff a Barcelona fou objecte d'un debat en els cercles teatrals entre els partidaris i els detractors de les innovacions escèniques dels seus espectacles. Entre els primers hi hagué, naturalment, Adrià Gual, que elogià amb admiració la sublimitat interpretativa de Ludmilla Pitoëff.[26] També el dramaturg Josep M. Millàs-Raurell encomià la intel·ligència i el bon gust de les interpretacions dels Pitoëff i les proposà com a model a seguir pels actors catalans.[27] Del conjunt d'obres presentades per la companyia parisenca d'origen rus,

Sainte-Jeanne, de Bernard Shaw (el dissabte, 29 de gener); *La puissance des ténèbres*, de Lleó Tolstoi (el diumenge, 30 de gener); *Celui qui reçoit les gifles*, de L. Andreiev (el dilluns, 31 de gener), anunciada com «le grand triomphe des Pitoëff», i *Jean le Maufranc*, de Jules Romains (el dimarts, 1 de febrer).

24. Josep Maria de SAGARRA, *Fulletó de* «La Publicitat». *El teatre. Novetats. Companyia Pitoeff. «Celui qui reçoit les gifles», quatre actes de Leònides Andreieff, traducció de G. i L. Pitoeff. «Jean le Maufranc», cinc actes i nou quadros, de Jules Romains,* «La Publicitat», 3-II-1927, p. 4. Reproduït a SAGARRA, *Crítiques de Teatre «La Publicitat» 1922-1927*, p. 330-333. Malgrat les objeccions crítiques que Sagarra feia a *Celui qui reçoit les gifles,* d'Andreiev, la peça creuà els anys i establí una filiació temàtica amb la seva pròpia obra *Galatea* (1947). Vegeu Miquel M. GIBERT, «Pròleg», a *Galatea,* de Josep Maria de Sagarra (Barcelona, Proa / Teatre Nacional de Catalunya, 1998), p. 11.

25. Segons sembla, *Celui qui reçoit les gifles* fou una de les obres més ben rebudes pel públic per l'enlluernament que havien causat els elements decoratius. Vegeu una bona descripció de la plasticitat escènica («tot concebut amb mires a la màxima expressivitat artística i poètica, tot minuciosament calculat i harmonitzat, en síntesi magnífica, de personatges, llum i escena») amb què representà l'obra la companyia Pitoëff a F., *Els Pitoëff a Novetats. «Celui qui reçoit les gifles». Jean le Maufranc,* «La Veu de Catalunya», 9-II-1927, p. 4). Cf., en un sentit similar, Rafel BENET, *De plàstica teatral,* «La Veu de Catalunya», 12-III-1927, p. 3, en què l'articulista esmenta Edward Gordon Craig, Georg Fuchs, Meyerhold, Jean Cocteau.

26. Adrià GUAL, *Elogi de la Pitoëff*, «La Veu de Catalunya», 2-II-1927, p. 5.

27. M-R. [Josep M. MILLÀS-RAURELL], *Els Pitoëff a Novetats*, «La Nova Revista», núm. 2 (febrer de 1927), p. 171-173. Cf. ID., *L'art teatral dels Pitoëff*, «La Veu de Catalunya», 28-I-1927, p. 4.

Millàs-Raurell considerà la representació de *Celui qui reçoit les gifles* una de les més reeixides, vist que era la que permetia desenvolupar més àmpliament les admirables facultats interpretatives de tot l'elenc i les troballes escenogràfiques dels seus muntatges.

En relació amb l'escenografia dels espectacles representats per la companyia Pitoëff, té molt d'interès l'*Impromptu* que Prudenci Bertrana hi dedicà perquè revela fins a quin punt la crítica catalana més ben intencionada desconeixia les innovacions experimentals de la dramatúrgia europea coetània (bàsicament, la síntesi i l'estilització escenogràfiques).[28] Bertrana s'hi mostrava solidari amb els escenògrafs catalans —especialment Maurici Vilomara— que corrien el perill de ser desbancats del teatre, per raó de les «simplificacions» que havia observat en els muntatges dels Pitoëff. Unes simplificacions característiques de l'escena moderna que feien que el públic hagués d'imaginar-se catedrals o castells «en uns elements arquitectònics i unes pintures tan esquemàtiques que tant se valdria adoptar d'un cop els signes convencionals de la topografia». Als ulls esfereïts de Bertrana, la visualitat dels espectacles dels Pitoëff s'aconseguia miraculosament amb «uns quants caixons, unes fustes encampides de color de gos quan fuig, uns envarillats elementals amb símbols de finestres, cortines o horitzons, i el joc dels reflectors i l'habilidosa guisa d'agrupar les figures».

2. L'EDICIÓ I DIVULGACIÓ DEL TEATRE D'ANDREIEV

No tenim constància que s'hagués editat cap peça teatral d'Andreiev traduïda o adaptada al català durant la dècada dels vint i trenta.[29] Com és sabut, les col·leccions teatrals catalanes de preguerra que publicaren teatre estranger apostaren en la seva majoria per la traducció o adaptació de peces del teatre

28. Prudenci BERTRANA, *Impromptu. El desbancament dels escenògrafs*, «La Veu de Catalunya», 3-II-1927, p. 5. Coetàniament, Feliu Elias feia al·lusió al moviment de renovació de l'art escènica internacional que impulsaren les experiències de Graig i Meyerhold. D'aquest darrer, Elias en valorava la concepció del director d'escena com a «interpretador plàstic de l'acció pensada i escrita per l'autor de l'obra», però ventilava les aportacions dramatúrgiques meyerholdianes amb comentaris irònics del tipus: «En plena febre gripal Meyerhold, que per alguna cosa inclogué el nihilisme en el seu programa escenogràfic, arribà fins a suprimir l'escenografia, ço és, a fer representar la peça teatral sobre les taules nues, fent de teló de fons el fòrum de maó i cordes que els tramoistes de l'època prehistòrica vestien amb teles pintades pels Servandoni i altres Solers i Roviroses». Vegeu Joan SACS [Feliu ELIAS], *L'escenografia moderna russa*, «D'ací i d'Allà», núm. 110 (febrer de 1927), p. 36-38.

29. Dubto que arribessin a editar-se les traduccions de *La força del pensament,* d'Alexei Markov i Ventura Gassol, i *Cap als estels,* de Ramon Vinyes, la primera molt probablement en versió directa del rus i la segona, indirecta del francès.

francès.[30] Així i tot, les obres d'Andreiev gaudiren d'una especial consideració des del moment en què l'editorial barcelonina Maucci dedicà una col·lecció específica al seu teatre, en la qual se'n publicaren, de 1930 a 1932, divuit títols traduïts a l'espanyol.[31] Del conjunt, el tàndem Fernando Accame i Ricardo Lahoz, impulsors del Teatre Eclèctic, s'atribuïen la versió directa del rus d'*Anatema, Anfisa, Catalina Ivanovna, Los días de nuestra vida, ¡No matarás!, El pensamiento* i *La vida del hombre.* També la popular col·lecció madrilenya La Farsa edità la traducció espanyola de dues obres d'Andreiev: *Anfisa* (1930), sense fer-hi constar el traductor, i *El que recibe las bofetadas* (1932), en versió castellana de Valentín de Pedro i Rafael Cansinos-Assens.[32]

Entre els volums col·lectius dedicats al teatre rus, cal destacar les peces d'Andreiev incloses a *Teatro revolucionario ruso* (1929), *Teatro grotesco ruso* (1929) i *Teatro dramático judío* (1930), que eren *El que recibe las bofetadas, El vals de los perros* i *Anatema,* respectivament. Tots tres volums foren editats per l'editorial madrilenya Aguilar, a cura de Cristóbal de Castro, estudiós del teatre europeu i traductor de les tres obres d'Andreiev.[33] En el pròleg a *Teatro revolucionario ruso,* Castro teoritzava sobre el caràcter heterodox, rebel, hostil al poder, del teatre rus prerevolucionari (Gogol, Lermontov, Tolstoi, Gorki, Andreiev) i destacava el període intermedi entre el que anomenava el teatre revolucionari del tsarisme i el dels soviets. Segons Castro, aquest període intermedi —en què cada teatre rus s'havia convertit en un polvorí— era un dels més interessants de l'escena russa perquè, a més de Dostoievski, Tolstoi i Gorki, Andreiev havia escrit amb *Caterina Ivanovna* una «catapulta contra el amor oficial».[34] Del segon període, el correspo-

30. Vegeu Enric GALLÉN *La recepció del teatre francès en les col·leccions catalanes de preguerra (1918-1938)*, a *Teatro y traducción* (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995), p. 193-204.

31. Eren: *Anatema, Anfisa, Las bellas sabinas, El amor del prójimo, Catalina Ivanovna, Los días de nuestra vida, Gaudeamus (Cuadros de la vida estudiantil), Hacia las estrellas, Los jóvenes, ¡No matarás!, El Océano, El pensamiento, El profesor Storitzin, El que recibe las bofetadas, El Rey-Hambre, Savva, El vals de los perros (Poema de la soledad)* i *La vida del hombre.* Vegeu la contraportada de l'edició d'*Hacia las estrellas,* d'Andreiev (Barcelona, Maucci, [1931]). Cf. George O. SCHANZER, *Russian Literature in the Hispanic World: a Bibliography* (Toronto, University of Toronto Press, 1972), María Luisa LÓPEZ, *El teatro expresionista y su repercusión en España*, «Letras de Deusto» [Bilbo], vol. 2, núm. 3 (gener-juny de 1972), p. 59-63, i Gloria REY FARALDOS, *Notas sobre teatro ruso en España*, «*Segismundo. Revista hispánica de teatro*» [Madrid], núm. 43-44 (1986), p. 271.

32. Cf. Manuel ESGUEVA MARTÍNEZ, *La colección teatral «La Farsa»* (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971), p. 138 i 255.

33. Ultra les peces citades d'Andreiev, *Teatro revolucionario ruso* (1929) aplegava *Fuera de la ley,* de L. Lunst, i *La moneda falsa,* de Gorki; *Teatro grotesco ruso* (1929), *El matrimonio,* de Gogol, i *El primer destilador,* de Tolstoi, i *Teatro dramático judío* (1930), *Mirra Efros,* de J. Gordin, i *El alma en pena,* de An-Ski.

34. Cristóbal de CASTRO, «Prólogo», a *Teatro revolucionario ruso* (Madrid, Aguilar, 1929), p. 14.

nent al teatre revolucionari soviètic, Castro considerava que, malgrat tot, els dramaturgs més populars a l'URSS continuaven essent Gorki, Tolstoi i Andreiev.

En aquest capítol de valoracions literàries divulgatives, val la pena recollir les observacions sobre el dramaturg rus que contenen dues obres de referència. La primera es troba al volumet *Resum de la literatura russa,* d'Artur Perucho, autor i traductor de teatre.[35] Perucho retratava l'escriptor com un «home estrany i turmentat, de vida atzarosa i trista», que havia oscil·lat entre «el bolxevisme i el suïcidi», «els cims més alts de l'idealisme» i «el realisme més absolut». Com a literat fecundíssim, havia excel·lit en tots els gèneres i, segons l'audaç interpretació de l'obra andreiviana que féu un sector de la crítica, s'havia convertit en un «legítim hereu» de Dostoievski, per tal com havia sabut arribar a «les més amagades profunditats de l'ànima humana» i, al mateix temps, «els trets baixos i denigrants de l'espècie». De la seva producció dramàtica, Perucho destacava «alguns drames d'una poderosa emoció tràgica, com *La vida de l'home, Catarina Ivanovna* i *Vers les estrelles*». La segona valoració, molt més breu, podem espigolar-la en la *Iniciación a la literatura,* de Ramon Esquerra, en la qual aquest crític estimava que Andreiev, conjuntament amb Ostrovski, Tolstoi, Txèkhov i Gorki, era «lo único que ofrece algún interés» en el teatre rus d'abans de la Revolució.[36]

3. L'EXPERIÈNCIA FRUSTRADA DEL TEATRE EXPERIMENTAL (1936)

El gener de 1936, Jesús Pérez Calleja, organitzador de la Fundació Artística Teatre Experimental, Teatre d'Art, Teatre d'Idees, Teatre Social, publicà un manifest en què expressava la necessitat coetània de crear un organisme de caràcter cultural i artístic que potenciés un teatre de signe social, un teatre d'idees.[37] El nou organisme es proposava representar, amb artistes professionals, les obres d'autors que revelessin una inquietud davant del moment present. Així, enfront d'un teatre buit i anodí, es propugnava un teatre social —«de problema y trascendencia»—, ja que no s'ignorava la influència per a la difusió d'idees que podia arribar a exercir sobre les masses la representació d'obres teatrals. L'escena havia de reflectir les múltiples inquietuds del moment, amb els seus problemes espirituals i materials, que el teatre en ús s'entestava a ocultar, amb el pretext vague que l'es-

35. Artur PERUCHO, *Resum de literatura russa* (Barcelona, Barcino, 1933), p. 46.

36. Ramon ESQUERRA, *Iniciación a la literatura,* vol. 3 (Barcelona, Apolo, 1937), p. 150.

37. Jesús PÉREZ, *Teatro de Arte. Teatro Social. Teatro de Ideas. Fundación Artística «Teatro Experimental»*, «El Día Gráfico», 9-I-1936, p. 17.

pectador hi anava a divertir-se i no a pensar. Per tant, com a manifestació artística i cultural, el teatre havia d'ocupar el seu lloc en la lluita entre la llum i l'ombra i havia d'esdevenir un autèntic «teatre del poble».

La creació del Teatre Experimental enllaçava amb alguns intents immediatament anteriors, com les vetllades teatrals de l'Associació Obrera de Teatre (endegada per Adrià Gual entre 1927 i 1928) o, des d'una òptica molt més polititzada, els assaigs del Teatre del Proletariat-Teatre de Masses del Bloc Obrer i Camperol (1931-1934).[38] L'enfocament no classista i la valuosa col·laboració d'artistes professionals i particularment la d'un *outsider* com Ramon Vinyes acostava el Teatre Experimental a la primera iniciativa. En canvi, l'orientació marxista de l'experiència teatral del BOC —que anhelava un teatre proletari, de classe, «de proletaris per proletaris» en exclusiva i amb la proscripció dels actors professionals— no s'avenia amb el designi ideològic del Teatre Experimental. La nova aventura teatral era més oberta de mires en el plantejament artístic i en l'ideari: ambicionava promoure l'escenificació d'obres a cura d'una companyia d'actors i actrius professionals en sessions adreçades en especial, això sí, «a tots els treballadors que lluiten per la seva emancipació social, a tots els treballadors manuals i intel·lectuals».[39]

El Teatre Experimental volia ser un «teatre d'experiments», «racionalitzat», «amb pretensions d'escola, el qual, en definitiva, esdevindrà en el ver *teatre del poble*».[40] Tot criticant el mercantilisme del teatre coetani i la desorientació, la insolvència, la rutina, la improvisació i els prejudicis dels seus responsables, es proposava fomentar i difondre la cultura «per mitjà de l'art, al marge de tota idea i apetència comercial».[41] La seva intenció era orientar-se cap una renovació artística (selecció dels col·laboradors i dels materials d'execució, respecte a la localitza-

38. Vegeu, sobre l'Associació Obrera de Teatre, Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre*, p. 320-324; Joan PUIG I FERRETER, «L'Associació Obrera de Teatre», a *Textos sobre teatre*, edició a cura de Guillem-Jordi Graells (Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre / Edicions 62, 1982), p. 155-158, i Teodor GARRIGA, *La meva vida i Ràdio Associació de Catalunya* (Barcelona, Proa, 1998), p. 33. I, a propòsit del Teatre del Proletariat-Teatre de Masses, vegeu Christopher COBB, *Teatre del Proletariat-Teatre de Masses*, «Els Marges», núm. 21 (gener de 1981), p. 121-128, i ID., *La cultura y el pueblo*, p. 58-67.

39. *Teatre revolucionari*, «Última Hora», 25-II-1936, p. 7.

40. *Ibid.* El subratllat és meu.

41. «Fundació Artística-Teatre Experimental. Teatre d'Art. Teatre d'Idees-Teatre Social. A totes quantes persones s'interessen pel Teatre i la Cultura». Manifest publicat amb la butlleta d'inscripció. Es conserva a l'Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona (lligall Q-23, exp. 221), conjuntament amb el programa que anuncia la representació de *Vers els estels*, al Teatre Victòria, el 8-III-1936, i una sol·licitud de subvenció, datada a Barcelona el 13-III-1936, que Jesús Pérez Calleja adreçà al conseller de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

ció i la cronologia de les obres, estilització estètica de la representació) que volia seguir «les rutes marcades» per Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Piscator, Granosvki, Simonov i Andreiev, ni més ni menys.[42] Es tractava de portar a escena, com en el cas del Teatre Eclèctic, «totes les inquietuds presents, sense sectarismes de cap mena», amb l'única condició que fossin «una manifestació d'art, sigui el que vulgui el seu caràcter ideològic».[43] El pla del primer any preveia confeccionar un mínim de deu representacions d'obres de teatre francès, anglès, alemany, nord-americà, soviètic, japonès, jueu, italià i espanyol. Per a l'assistència als espectacles de la fundació, calia formar-ne part com a soci cooperador i estar al corrent de la quota corresponent (de sis pessetes anuals).

En certa manera, la nova proposta venia a recollir el llegat de les experiències de *teatre d'art* dels anys vint i dels tempteigs de *teatre classista* dels primers trenta, per bé que programàticament s'inscrivia en la idea genèrica d'un teatre popular teoritzada per Romain Rolland a l'assaig *Le théâtre du peuple* (1903). La qualificació de la fundació artística com a amalgama de *teatre d'art, teatre d'idees, teatre social, teatre del poble*, i la citació del dramaturg francès, precedida per la de Schiller (segurament manllevada de l'assaig de Rolland), que acompanyava l'anunci de la primera sessió, esdevenien del tot simptomàtiques d'aquesta filiació, amarada també d'eclecticisme.[44] En síntesi, Rolland declarava a *Le théâtre du peuple* que el seu ideal era artístic i social alhora, i proposava retornar al poble la seva pròpia consciència de ser amb un teatre declaradament polític que s'erigís en la seva expressió —«sa voix et sa pensée»—, en la seva «machine de guerre contre une société caduque et vieillie».[45] Un teatre que s'inspirés en la història, en els drames socials, les llegendes i els contes, que situés el poble i les seves accions al bell mig de l'escena i que fos capaç de reviure l'epopeia revolucionària. Un teatre, en definitiva, que fos del poble i per al poble i que fundés un art nou per a un món nou.

La Fundació Artística Teatre Experimental, Teatre d'Art, Teatre d'Idees, Teatre Social anuncià una «Gran sessió matinal d'Art i Cultura» que havia de tenir lloc al Teatre Victòria, el diumenge 8 de març de 1936, a les deu del matí, explícitament dedicada «a totes les entitats culturals, polítiques i socials de Barcelona».[46]

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. Cf. Romain ROLLAND, *Le théâtre du peuple. Essai d'esthétique d'un théâtre nouveau* (París, Albin Michel, [s.a.]). La citació de Schiller és una traducció lliure de la recollida per Rolland a la p. 150-151.

45. ROLLAND, *Le théâtre du peuple*, p. XI.

46. «*Vers els estels*». *Teatre Victòria*, «Justícia Social» [òrgan de la Unió Socialista de Catalunya], núm. 48 (29-II-1936), p. 2.

Aquesta primera sessió, batejada amb el nom d'«Experimental 1» havia de consistir en la representació, per una companyia d'artistes professionals, del drama en quatre actes, en prosa, *Vers els estels* (1906), d'Andreiev, traduït i adaptat a l'escena catalana per Ramon Vinyes. L'acte aniria precedit per un parlament a càrrec de l'adaptador de l'obra, el qual dissertaria sobre les finalitats de la nova fundació teatral i sobre l'obra del dramaturg rus. L'anunci de l'estrena anava acompanyat d'un comentari breu sobre el tema de *Vers els estels* i, de manera ben eloqüent, de les dues citacions esmentades de Schiller i Rolland:

> «Aquesta obra, basada en l'episodi d'una salvatge i violent repressió després d'una rebel·lió fracassada, és una descripció emocionant de l'eterna tragèdia humana, de l'etern conflicte entre la terra i el cel, entre la realitat i l'ideal. L'home lliurat al culte de les veritats eternes, fixa els seus ulls a l'altura, esforçant-se per a oblidar la terra amb les seves mesquines preocupacions, amb les seves baixes lluites, amb els seus egoismes brutals. Dissortadament, malgrat el foc dels seus anhels, aquest home es troba sotmès a la llei del centre de gravetat, que per a tot ésser humà és a la terra i no al cel, i, naturalment, és inútil que es resisteixi contra l'atracció de la terra, perquè a la fi serà vençut. [...]
>
> "L'era nova que comença entre nosaltres ens impulsa a deixar els camins fressats i a transportar-nos de l'estret cercle de la vida burgesa a un teatre nou, elevat i noble, que no sigui indigne d'aquesta hora sublim que ens agita". *Schiller*
>
> "Quan una revolució no ha aconseguit dotar el teatre d'un esperit revolucionari és que no ha arribat a les entranyes d'un poble." *Romain Rolland*».[47]

La participació activa de Ramon Vinyes en la iniciativa del Teatre Experimental no és cap sorpresa si tenim en compte que el dramaturg berguedà, ja el 1929, féu una conferència titulada «Teatre modern» per a l'Associació Obrera de Teatre en la qual oferí breus indicacions sobre el teatre contemporani rus (Txèkhov, Bulgakov, Ivanov, Lunatxarski), com també de l'alemany, nord-americà, irlandès, polonès, jueu, etc.[48] Més tard, el 4 de setembre de 1932, en una altra conferència

47. En l'anunci de la primera sessió publicat a la premsa constava com a organitzador de la fundació l'esmentat Jesús Pérez i la seu de l'organisme a la Rambla del Centre, 35, entresol, de Barcelona. Els preus de les entrades oscil·laven entre les 10 pessetes de la llotja i les 0'60 per a l'entrada general. La Fundació, segons aquesta nota, tenia en preparació obres de teatre jueu, soviètic i una peça original de Ramon Vinyes. Molt probablement, alguna de les obres que es trobaven en cartera devia ser coneguda per la seva publicació en els volums *Teatro revolucionario ruso* (1929), *Teatro grotesco ruso* (1929), *Teatro dramático judío* (1930) i *Teatro soviético* (1931), editats per Aguilar, amb pròleg i traducció de Cristóbal de Castro. El darrer volum reunia *Herrumbre roja*, d'A. Kirkon i V. Uspenski, i *¡Venciste, Monátkof!*, d'I. Steinberg.

48. Ramon Vinyes, *Teatre Modern (Conferència)* (Barcelona, Associació Obrera de Teatre, 1929). Malgrat que la seva vinculació amb el teatre presentava perfils molt diferents, tampoc no és casual que un altre dramaturg, Joan Puig i Ferreter —que havia traduït Gorki i Tolstoi, i que, com Vinyes, s'havia mostrat molt crític amb la situació de l'escena catalana—, esmentés Andreiev a l'hora d'e-

al Polytechnicum sobre el «Teatre del Proletariat», Vinyes parafrasejà Romain Rolland per definir el *teatre del poble*:[49] «Teatre del poble, és teatre de cultura. El teatre del poble, pel sol fet d'ésser del poble, serà un teatre revolucionari». L'autor de *Qui no és amb mi...* es mostrava partidari del teatre com a «mitjà de cultura», com a «expressió ideològica que vagi al cervell, no d'expressió plàstica que vagi a la sensibilitat». La seva posició a favor d'un teatre d'idees —expressades per la paraula— el duia a rebutjar tant els «lirismes plàstics» de Piscator com «els tecnicismes visualistes de Meyerhold», que pertanyien els uns i els altres a tot un altre hemisferi escènic. El teatre per a Vinyes no podia ser anecdòtic, apologètic o propagandístic, sinó que era «vida comentada per la mateixa vida», «l'home sencer en pensament i en acció, en instint i en idea».

Sigui com sigui, a desgrat que l'anunci i els preparatius per a l'estrena de *Vers els estels* al Teatre Victòria ja estaven a punt, amb el programa imprès i tot, la secretaria del Govern Civil dificultà la presentació de l'obra d'Andreiev.[50] Aquests entrebancs obligaren a suspendre, el dia abans de l'estrena, la representació anunciada al Victòria, donat que l'adaptador de la peça al català, Ramon Vinyes, no volgué que es representés «mutilada».[51] La Fundació es comprometia a continuar la gestió del permís per tal que *Vers els estels* pogués ser representada íntegrament al més aviat possible i a informar del resultat de les gestions, a través de la premsa, «el gran nombre de ciutadans que s'interessen per un teatre digne».[52]

Des de la secció teatral «Telons curts» de «La Humanitat», s'aclaria que a Barcelona ja no hi havia Govern Civil, tot i que paradoxalment Azcárraga exercís de secretari de l'«ex-Govern Civil» i, com a tal, hagués posat traves a l'estrena de

numerar tota una nòmina d'autors de prestigi (Henrik Ibsen, Bernard Shaw, Oscar Wilde, Gorki) que —a manera de rèplica a un article de Sagarra— no s'havien deixat posar el morrió, sinó que havien contribuït a la renovació del teatre amb una obra personal i no supeditada a l'èxit fàcil [*Contra el morrió*, «El Diluvio», 4-XII-1935, p. 6; reproduït a *Textos sobre teatre*, p. 129-131].

49. Andreu Ferrer [Ramon Vinyes], *Teatre del proletariat*, «El Carrer», núm. 7 (10-IX-1932), p. 4. Vinyes distingia dues menes més de teatre «antiburgès»: *a)* el «teatre del proletariat», que definia, seguint Stalin, com «un teatre de cultura nacional per la seva forma i internacional per l'esperit. Ha de servir per l'educació socialista de les masses i per apuntalar la dictadura del proletariat», i *b)* el «teatre polític», que considerava, manllevant el concepte d'Erwin Piscator, «una forma escènica per instruir el poble, el teatre polític és una faisó de cultura al servei del partit». Vinyes mostrà la seva disconformitat amb el teatre polític de signe piscatorià, perquè implicava una despersonalització i un partidisme inacceptables.

50. *Hom posa dificultats a l'estrena de «Vers els estels»*, «La Humanitat», 4-III-1936, p. 2. El company Jordi Lladó, especialista en l'obra dramàtica de Ramon Vinyes, m'ha comentat que el programa de l'estrena de *Vers els estels* es troba, també, en la documentació d'arxiu de l'escriptor berguedà.

51. *Fundació artística. Teatre experimental*, «La Humanitat», 7-III-1936, p. 2.

52. *No hi ha dret. Fundació Artística, Teatre Experimental*, «Justícia Social», núm. 49 (7-III-1936), p. 2.

Vers els estels.[53] De manera similar, la secció teatral de «La Rambla» es decantava més aviat a creure que les dificultats per a l'estrena de l'obra provenien d'algun funcionari de la Conselleria de Governació que encara no s'havia adonat que les coses havien canviat d'ençà del 16 de febrer de 1936.[54] És clar que, per contra, les lectures podien ser ben tergiversades o desinformades, com la que s'empatollava el redactor de la columna «Teló endins» de la secció teatral de «La Veu de Catalunya» en anunciar que l'estrena de l'obra possibilitava de veure a l'escena «com apallissaven la gent a Rússia, després d'una vaga revolucionària».[55] La peça, segons el gasetiller teatral d'aquest diari, engrescaria el públic del Paral·lel i li faria reconèixer que hi havia «una gran diferència entre els costums del nostre país i els de Rússia».

Posteriorment, el cronista teatral d'«El Día Gráfico» que signava El Caramelero insistí a denunciar —amb un to irònic i desimbolt— que l'estrena de *Vers els estels* es trobava obstaculitzada per una prohibició política del tot injustificada a aquelles alçades i enormement desfavorable per al Teatre Experimental i per al desenvolupament lliure del teatre.[56] El Caramelero descartava que entre Azcárraga i Andreiev hi hagués cap ressentiment personal i atribuïa la prohibició al fet que les fermes conviccions del primer repel·lien l'estrena d'un escriptor rus i revolucionari. A més de l'oposició d'Azcárraga, també fou contrari a l'estrena una persona que ocupava un càrrec ben concret en l'acció repressiva: Ramon Casellas, cap superior de policia. Pel que sembla, ni Azcárraga ni Casellas no s'havien adonat encara que havia triomfat el Front Popular i que en un règim republicà la censura teatral era del tot intolerable.

Vers els estels devia despertar les suspicàcies de les autoritats més immobilistes que aconseguiren impedir-ne l'estrena i, de passada, fer fracassar tot just a les beceroles la nova iniciativa teatral. La peça admetia, efectivament, que fos titllada de «teatre revolucionari» i que fos considerada una mena de cant a l'obrer en peu de rebel·lia, atès que tenia com a rerefons les repressions d'octubre de la Revolució Russa de 1905, les quals menaven a relacionar-les de seguida amb les més properes d'Astúries de l'octubre de 1934.[57] No obstant això, una lectura més atenta de *Vers els estels* permet veure com Andreiev contraposa la concepció còsmica de l'astrònom protagonista, aïllat en el seu observatori d'alta muntanya, i la contingència positiva de l'activitat revolucionària, iniciada a la terra baixa i sufocada violentament per l'exèrcit. El contrast entre l'idealisme impenitent del professor i la clarividència dels revolucionaris que malden per alliberar-se d'un poder opressor es vehicula a través d'una expressió dramàtica discursiva que combina el simbolisme al·legòric i el tractament realista d'un contingut ideològic de temàtica revolucionària.

53. *Un aclariment que algú potser no trobarà gaire clar*, «La Humanitat», 10-III-1936, p. 2.
54. *Sí, senyor!*, «La Rambla», 9-III-1936, p. 9.
55. *Teló endins*, «La Veu de Catalunya», 28-II-1936, p. 7.
56. Vegeu El Caramelero [Eduard Borràs], *Al señor don José Santpere le hacen falta comedias*, «El Día Gráfico», 12-III-1936, p. 11, i Id., *¡Se prohibe pasar!*, «El Día Gráfico», 9-IV-1936, p. 18.
57. *Teatre revolucionari*, «Última Hora», 25-II-1936, p. 7.

4. Corol·lari

Les prevencions ideològiques podrien explicar, al cap i a la fi, les dificultats d'incorporar un dramaturg com Andreiev a l'escena catalana dels anys vint i trenta. Ara bé, tant si es feia des dels plantejaments eclèctics del *teatre d'art,* als anys vint, com si s'adoptava una orientació que intentava conjuminar els pressupòsits artístics amb els socials, als anys trenta, la dramatúrgia andreieviana —i particularment l'expressionista— no acabava de fer el pes a la crítica establerta del moment i tampoc no trobà un públic entusiasta que sabés valorar-ne els mèrits. El coneixement molt superficial de les innovacions experimentals que es duien a terme en l'escena europea coetània, la desconeixença de les claus d'interpretació de la poètica andreieviana (com probablement de la dramatúrgia russa en general) i la fragilitat teòrica i organitzativa dels grups teatrals alternatius condemnaven totes les experiències a una vida decididament efímera.

Francesc Foguet i Boreu