

Teatre del Berlín d'entreguerres a Catalunya

Kàtia Pago Cabanes
EOI de Tarragona
Smith, 55
43005 Tarragona
katiapago@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-7774-0232



© de l'autora

Recepció: 31/10/2024
Acceptació: 27/1/2025
Publicació: 27/5/2025

Resum

Aquest article fa un recorregut pel panorama teatral del Berlín d'entreguerres des de l'òptica de les revolucions. La idea era enfocar un període revolucionari com pocs de la història alemanya, també en l'àmbit teatral, en el context que més en va ser testimoni, i resseguir autors i obres que hi van impactar en la seva entrada a Catalunya. Es tractava de veure si hi havia una renovació semblant en el context d'arribada i el paper de les traduccions en el procés.

Paraules clau: revolució; traducció; teatre; entreguerres; recepció

Abstract. *Berlin theatre of the interwar period in Catalonia*

This article takes a tour of the theater scene in Berlin between the wars from the point of view of revolutions. The idea was to focus on a revolutionary period like few in German history, also at a theatrical level, in the context that most witnessed it, and to trace authors and works that had there an impact upon their entry into Catalonia. It was about seeing if there was a similar renewal in the context of arrival and the role of translations in it.

Keywords: revolution; translation; theater; interwar period; reception

Sumari

- | | |
|---|-----------------------------|
| 1. Introducció | 3. Conclusions |
| 2. Alguns noms destacats i la seva recepció a Catalunya | Referències bibliogràfiques |

1. Introducció

A l'hora de parlar de teatre i revolucions, sembla pertinent que ens fixem en el teatre alemany d'entreguerres. Quan la revolta espartaquista va ser sufocada el gener de 1919 i els seus caps assassinats (Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht), d'alguna manera la revolució als carrers va passar als teatres, segurament perquè la gran massa d'obriers que els freqüentaven tenia la necessitat de reflexionar en un espai públic i no podia fer-ho al carrer. No és d'estranyar que en aquell context sorgís un director com Piscator, convençut de la força política del teatre, ni s'ha de menystenir la influència que va tenir sobre ell, i sobre el teatre en general al Berlín d'entreguerres, la Revolució Russa i, concretament, l'*agitprop* i el teatre de Meierhold. De fet, molts recursos que faran servir Piscator i Brecht provenen d'allí: escenes en diferents plans, projeccions, moviment, etc.

Durant els primers anys de la República de Weimar, fins al 1925, encara és el temps de l'expressionisme, que va suposar una renovació formal, precisament perquè es buscava una transformació de les persones. Carl Sternheim, Georg Kaiser i Ernst Toller són els dramaturgs que més es destaquen, tant en històries del teatre europeu en sis volums com en la de Manfred Brauneck, com en estudis més petits fets a casa nostra; pensem en el de Marisa Siguan *L'expressionisme i el teatre* (1988).

Si ens aturem en la història del teatre de Brauneck, en els capítols dedicats al teatre alemany d'entreguerres, veiem que després de l'expressionisme s'observen tendències cap al realisme cada vegada més fortes, fins al punt de parlar en un capítol d'irrupció de la realitat, que és on situen Carl Zuckmayer, Ferdinand Bruckner i Marieluise Fleißer. A continuació, dediquen un capítol al teatre polític de la República de Weimar, amb Piscator al capdavant, i un altre capítol a part a Brecht.

Així doncs, es tracta de mirar si aquests autors, que en el seu context original, revolucionari de per si, són renovadors, arriben a Catalunya i en quin moment, per veure si causen un impacte semblant.

La historiografia teatral catalana també es fa ressò d'aquest panorama teatral berlinès: el 1966 Ricard Salvat ja ens parla de Piscator i el teatre polític en el primer volum de la seva història del teatre contemporani: *El teatre és una arma? De Piscator a Espriu*, mentre que la resta d'autors a què ens referim aquí, per revolucionaris que siguin, no els trobem fins al segon volum: *El teatre és una ètica. De Ionesco a Brecht*.

Bàsicament, repassem les estrenes de Berlín, perquè s'hi concentraven totes les innovacions, si bé la majoria dels autors esmentats provenen de la província: del sud d'Alemanya (Brecht i Fleißer), de la zona del Rin (Zuckmayer) o de l'antic imperi austrohongarès (Bruckner i Horváth o Schnitzler, que esmentarem de passada, perquè és de l'època anterior).

2. Alguns noms destacats i la seva recepció a Catalunya

2.1. Dos autors allunyats entre si per començar: Piscator i Schnitzler

D'entrada, cal referir-nos a Erwin Piscator (1893-1966), perquè la seva recepció a Catalunya és sens dubte la més revolucionària de totes. La seva estada a Barcelona el desembre de 1936, convidat pel president Lluís Companys, responia a la voluntat d'integrar el teatre en la lluita antifeixista. Concretament, es volien dur a les trinxeres obres que contribuïssin a reforçar els ideals pels quals es lluitava, si bé a la seva marxa (s'hi va estar prop d'un mes) el que es va evidenciar, com reconeix Francesc Foguet (1998: 74) «fou la necessitat urgent d'una renovació del panorama escènic català». Per al seu primer muntatge a casa nostra, havia escollit *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, pel seu caràcter revolucionari, però el muntatge no es va arribar a fer.

A l'Estat espanyol és destacable la publicació del seu assaig *El teatro político* a l'editorial Cenit de Madrid el 1930, només un any després de publicar-se a Alemanya, amb traducció de Salvador Vila, un jove arabista i rector de la Universitat de Granada que va ser afusellat pels franquistes al principi de la Guerra Civil al mateix lloc que Lorca. De fet, a l'editorial Cenit, vinculada a les anomenades revistes d'avançada, es va crear una col·lecció de «teatro político», en què, a part de Piscator, es va publicar Toller. Més enllà d'aquells anys, la influència de Piscator ha estat reconeguda per dramaturgs posteriors de l'altura d'Alfonso Sastre. Vegeu Orduña (1988: 16-17), que documenta, entre d'altres, la voluntat de Sastre de renovar el teatre espanyol amb la publicació d'un manifest l'any 1950 amb Piscator com a referència.

De totes maneres, encara que revolucionés el panorama teatral berlinès amb les seves posades en escena plenes d'innovacions, no hem trobat traduccions seves al català, segurament perquè no va ser tant autor dramàtic com director, pedagog i gestor cultural, a part de contribuir al naixement del teatre èpic.

Cal fer també un esment a l'austriac Arthur Schnitzler (1862-1931) perquè tot i no ser pròpiament d'aquell període, va protagonitzar alguna estrena sonada en el Berlín dels anys vint. Les seves obres de final del segle XIX i principi del XX ja havien revolucionat el panorama teatral, pel fet d'incloure els processos psíquics per retratar la societat vienesa decadent, coincidint amb l'aparició de la psicoanàlisi de Freud. Però l'estrena de *Reigen* [*La ronda*] el desembre de 1920 al *Kleines Schauspielhaus* de Berlín va ser tot un escàndol. L'endemà el ministre de cultura ja l'havia prohibit i tota la companyia va haver d'anar a judici, de manera que l'autor va retirar els drets de l'obra el 1922, i potser per això, des que els va concedir de nou el seu fill el 1982, s'ha representat d'allò més. D'aquest escàndol se'n va fer ressò la premsa espanyola i durant aquells anys, 1920-1921, es van traduir per primera vegada al castellà *Anatol* i *La cacaúia verda*, si bé el 1906 ja s'havia estrenat amb èxit al teatre Princesa de Madrid la comèdia en un acte *Cena de despedida*. La professora Elena Serrano (2007: 147), que ha estudiat la recepció de la dramàtica de Schnitzler a Espanya, constata l'endarreriment i les llacunes en comparació a França i Itàlia; concretament, el fet que de les vint-i-tres obres dramàtiques de l'autor, només se n'haguessin traduït al castellà tres. En català porta-

riem avantatge, perquè a més d'aquestes tres, *La cacatua verda*, *La ronda* i *Anatol*, comptaríem amb una quarta: *El professor Bernhardt*, estrenada el 2016 al TNC amb direcció de Xavier Albertí. A més, tots quatre textos, traduïts per Feliu Formosa menys *La ronda* (la traducció és de Carme Serrallonga i ell en fa l'adaptació) estan editats: per l'Institut del Teatre els tres primers i per Arola el quart.

Serrano es fixa també en les posades en escena, començant per una representació d'*Anatol* a Madrid el 1961. Després ja vindrien les catalanes, i dins dels grans estaments escènics del país: el 1977 Pere Planella dirigia *La cacatua verda* als inicis del Teatre Lliure, i el 1986, abans de la creació del TNC, al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, Mario Gas duia a escena *La ronda*, la primera vegada que s'estrenava a casa nostra.

En definitiva, des dels anys vuitanta, és a dir, des que hi ha una obertura de cara a Europa, tots tres textos de l'autor s'han representat a tot l'Estat espanyol, bastant menys *Anatol*; potser tenia raó el crític teatral Jhering, que a propòsit de l'estrena berlinesa de *Reigen* el 1920 va escriure el següent:

Anatol avui gairebé no es pot suportar perquè Schnitzler fingeix una distància intel·lectual entre ell i les aventures del seu seductor que no hi és [...] *Reigen* és el joc, la lleugeresa en si mateixa. [...] Moltes obres dramàtiques de Schnitzler han envellit perquè presentaven problemes que, o bé eren massa senzills o bé han estat devorats pel temps. *La ronda* no té problemes i es quedarà dins la literatura eròtica alemanya, que és ben pobra. De ben segur que un autor nou no escriuria avui una peça que tractés només de l'acte sexual. Però igual de segur és que si l'escriuís, ho faria més barroerament.¹

És la visió de Jhering, però Alfred Kerr, el seu antagonista, sembla que es va convertir en admirador declarat de Schnitzler justament a partir d'*Anatol*. Dit això, i tenint en compte que Serrano comenta que encara avui (almenys el 2007, quan va escriure l'article) algun crític qüestiona el valor de les seves obres, té més importància que la premsa catalana ja plantegés aquest debat durant aquells anys. Amb motiu de la mort de l'autor el 1931, apareix un article a *Mirador* amb el títol «Erotisme i valor objectiu», on l'autor expressa que no s'acaba d'avenir amb aquest erotisme, a diferència d'altres crítics catalans de l'època:

Un xic gratuïtament ha estat dit per un senyor J. M., a l'últim número de *D'Ací i D'Allà*, que l'erotisme és circumstancial en Schnitzler. Jo diré, ben al contrari, que n'és la sola preocupació; fora d'ell, els problemes socials i els familiars li són indiferents. [...] El naturalisme integral que trobem en la crua exposició de les

1. «*Anatol* ist heute kaum zu ertragen, weil Schnitzler hier eine geistige Distanz zu den Abenteuern seines Charmeurs vorspielt, die er nicht hat. [...] *Reigen* aber ist das Spiel, die Leichtigkeit selbst. [...] Viele Dramen von Schnitzler sind veraltet, weil sie Probleme stellten und die Probleme entweder zu leicht waren oder von der Zeit zerfressen wurden. *Reigen* ist unproblematisch und wird in der deutschen erotischen Literatur, die arm ist, bleiben. Es ist sicher, daß ein neuer Dichter, ein Stück, das allein den Geschlechtsakt umspielt, heute nicht schreiben würde. Ebenso sicher aber ist, daß, wenn er es schriebe, er es plumper schreiben würde» (Jhering 1967: 75). La traducció és de l'autora de l'article.

escenes de *Reigen* (*Reigen* és el nom d'un ball en filada i, semblantment, l'obra és un seguit de diàlegs —la prostituta i el soldat, el soldat i la minyona, aquesta i el senyoret, el senyoret i la casada jove, muller i marit, etc.— que menen a la còpula i fan veure el fàstic que el mascle sent un cop finida aquesta), semblava un pas vers la normalitat, vers l'anàlisi científic d'un Freud, però la voluptuositat, la crueltat que com perfecte ressentit traspua Schnitzler, aviat el feren tornar al seu tema de sempre. Per ell, l'amor esdevé el joc galant i superficial i la seva heroïna és *la noia dolça* (*das süsse Mädel*), sentimental i sensual, figura d'opereta, graciosament superficial, que es dona al mascle jugast, sense pensar en el lligam sentimental que li resta en ésser abandonada. [...] sistema fotogràfic, doncs, mancat de tot valor creatiu. [...] En la descripció reiterada dels refinaments i de la perversió d'aquest segle XIX, és on caldrà d'ara endavant considerar, exclusivament, l'obra de l'escriptor traspasat suara. (Masoliver 1931)

Després de citar dues visions conservadores (amb la de Jhering) perquè xoquen des de la perspectiva històrica que l'ha consagrat com un dels autors austríacs més representats, cal incloure un fragment de la crítica favorable de J. M. a *D'Ací i d'Allà* amb una citació del mateix autor:

Quan li va ésser indicat que era intèrpret magistral de l'erotisme modern, Schnitzler va cuitar a protestar somrient; «M'aduleu i em feu una injustícia —va dir—. Atenc tots els problemes. No podia ignorar l'amor, que és el principal element de totes les accions humanes. Però no soc un escriptor eròtic. M'interesso més pels problemes socials i els de família que per l'erotisme». (J. M. 1931: 437)

Així doncs, tenint en compte la polèmica i la modernitat de l'autor, s'ha de valorar, d'una banda, que es traduïssin dues novel·les seves al català el 1930: *La senyoreta Berta Garlan* per a Proa, a càrrec d'Ernest Martínez Ferrando, i *La senyoreta Else* per a Catalònia, a càrrec de Joan Alavedra; i de l'altra, que el debat al voltant de l'erotisme i el valor literari de l'autor, amb comentari inclòs de la seva obra més coneguda, arribés de seguida a la premsa catalana.

Igualment, devia ser renovador que les seves obres dramàtiques arribessin als escenaris catalans durant els darrers anys del franquisme, començant per *La cacatua verda* el 1971 en traducció de Feliu Formosa, precisament l'obra que tracta d'una revolució fingida en una taverna de París la vigília de la Revolució Francesa.

2.2. Els expressionistes

Dels expressionistes, hauríem de parlar directament de Kaiser i Toller, perquè *Die Hose* [*Les calces*] de Carl Sternheim (1878-1942), la seva obra més popular, es va estrenar a Múnic el 1911, abans del període que ens ocupa (si bé va resultar un escàndol, pel retrat en to de comèdia que es feia de la petita burgesia). La *Revista de Occidente* va publicar el 1925, al número 28, una novel·leta seva, *Napoleón*, però quant a teatre, sembla que només es va dur a escena *Las bragas* a Madrid el 1980 sota la direcció d'Angel Facio. Aquest text també és l'únic de

l'autor publicat en castellà; Pino Valero en va fer l'edició i traducció el 2009 per a Cátedra. No tenim constància de representacions a Catalunya, i això que va passar uns dies a Barcelona el 1925, però com comentava Carles Soldevila a la revista *Ací i d'Allà* de novembre del mateix any: «El seu pas ha estat poc notat».

El 1928, a *L'Esquella de la Torratxa*, Ramon Vinyes dedica un article ben poètic a tres expressionistes: es refereix a Sternheim com el nou Ibsen, reconeix que Georg Kaiser és «més teatral que Sternheim» i atribueix als personatges de Hasenclever un «apassionament de cervell, no de cor» (citat a Lladó 2002: 639). La cosa no queda aquí. A la tesi de Ramon Vinyes i el teatre, Jordi Lladó recull articles del savi català en què es demostra el seu gran coneixement del teatre alemany, que considera «un dels més vius del món»,² i denota una predilecció pels expressionistes amb els seus lemes de renovació. Entre d'altres, a la mateixa pàgina en cita i en comenta un de Toller que evidencia la voluntat de renovació existent, només que faltaven seguidors:

«L'autor dramàtic ha de voler millorar el món. Equival als vells profetes». Es veu la diferència que hi ha entre un autor dramàtic com Toller i els autors que s'accontenten amb servir una comèdia que plagui com un panell i una copeta de marrasquí? (Vinyes 1928)

Si ens fixem en les dues noves formes teatrals que van aportar els expressionistes, el drama en estacions (*Stationendrama*), que ja «reivindiquen en el teatre de Strindberg a l'obra *Camí de Damasc*» (Siguan 1988: 21), i el *Denkspiel* o peça de pensament, de totes dues n'arriben exemples a l'Estat espanyol durant aquells anys. Se sol considerar prototipus de la primera *Die Wandlung* (1919) [*Transformació*] de Toller, sobre la seva evolució des del desarrelament com a jueu fins al pacifisme més pur, després d'anar voluntari a la guerra. Però també ho seria *Von morgen bis mitternachts* de Georg Kaiser (1878-1945), estrenada el 1917 a Munic, que la *Revista de Occidente* va publicar l'any 1926, al número 37-38 (*De la mañana a la medianoche*) i narra les estacions que transita un empleat de banca després de robar una gran quantitat de diners i veure que no hi ha marxa enrere. A la mateixa revista es publicaria el 1928, al número 61-63, *Gas* (1920), l'exemple prototípic de la segona forma, la peça de pensament expressionista. Siguan (1988: 20-28) defineix alguns trets que caracteritzen aquest tipus d'obres i afirma que «també gira a l'entorn de la capacitat de conversió de l'home a la seva humanitat essencial. Però així com Toller l'afirmava, Kaiser, el 1920, la nega: la seva tragèdia conclou amb l'enfonsament de la humanitat, que acaba destruint-se perquè és incapaç de convertir-se. Totes dues obres van tenir un impacte extraordinari a l'Alemanya de la immediata postguerra». La veritat és que si interpretem el gas com «un símbol del poder de l'home per progressar científicament» o si mirem en general els missatges programàtics dels expressionistes que veien en la corrupció i l'alienació de l'home l'origen de tots els mals, i, per tant, la «missió de l'artista de despertar-los», doncs «l'única revolució possi-

2. Ramon Vinyes (1928). *La Nau*, (28 desembre), citat a Lladó (2002: 668).

ble de l'home és la renovació de si mateix» (Siguan 1988: 12), no podem més que pensar que en els temps actuals potser faria falta recuperar aquestes obres. De fet, a Alemanya es va veure la trilogia de *Gas* al Staatsspielhaus de Dresden durant la temporada 22-23. La importància de l'obra teatral de Kaiser per als editors de la *Revista de Occidente* és evident, perquè un any després de publicar *Gas* van publicar *Un día de octubre*, any 1929, al número 73-75. Margarida Xirgu va protagonitzar l'estrena el 6 de maig de 1931 al Teatre Muñoz Seca de Madrid i a l'octubre del mateix any es va representar al Teatre Goya de Barcelona.

Les obres dramàtiques d'Ernst Toller (1893-1939), *Hinkemann* i *Los destructores de máquinas*, es publiquen també a l'editorial Cenit de Madrid en traducció de Rodolfo Halffter el 1931, el mateix any que apareix en una altra editorial d'avançada el seu text *Nueva York-Moscú*.

A Catalunya, tenim les referències esmentades de Ramon Vinyes de 1932, segons que s'explica a Lladó (2002: 698), que arriba a fer proclames que denoten la seva preferència abans que Piscator:

Els lirismes de Toller, lirismes de multitud, per ésser paraula, han pogut fer arribar *L'home de la massa*, *Transformació*, *Oh, que bé vivim* molt més enllà del que Piscator ha pogut fer arribar els seus lirismes plàstics.

Però, a més, el febrer de 1938 s'estrenà a Granollers la traducció catalana de *Hinkemann*, segons un article de Xavier Fàbregas de 1977, a propòsit d'una nova estrena de l'obra aquell any; el nom del traductor no hi apareixia. Uns anys abans, el 1969, Feliu Formosa havia estrenat amb el seu grup de teatre de Terrassa *Cel·la 44: cinc anys en la vida i l'obra d'Ernst Toller*, que es publicaria l'any següent. Aquesta posada en escena, Van Lawyck (2003: 95) la posa d'exemple de com «l'anomenat teatre-document desplaça, a poc a poc, el teatre èpic, del qual hereta no solament el compromís polític, sinó també molts recursos estètics», que seria una altra mena de revolució o canvi de paradigma després d'uns anys amb el teatre èpic en voga a Catalunya.

Tenia sentit que Formosa elaborés un text dramàtic a partir de la vida i obra de l'autor, començant per la seva participació en la revolució espartaquista de Múnic i el seu empresonament posterior, perquè en Toller vida i obra o compromís polític, estètic i moral anaven lligats fins a l'extrem. Només cal pensar en el final de la seva vida, arruïnada i en plena depressió després d'haver invertit esforços i estalvis a ajudar la població que patia les conseqüències de la Guerra Civil Espanyola.³

Cal afegir que el 2001 es publica *Una joventut a Alemanya* en traducció d'Artur Quintana, però les seves obres dramàtiques (en té gairebé vint) continuen sense traducció en català. En castellà, la Asociación de Directores de Escena de España en va publicar tres el 2019: *La transformación*, *Hombre-Masa* i *¡Hurra, estamos vivos!*, en traducció de Carmen Vázquez de Castro i Santiago Sanjurjo Díaz.

3. Sobre això i les seves visites a l'Estat espanyol, podeu llegir l'article d'Ana Pérez (2009). «Ernst Toller y España». *Revista de Filología Alemana*, anejo I, p. 277-286.

2.3. *El grans dramaturgs de final dels anys vint*⁴

Bertolt Brecht (1898-1956), les primeres obres del qual són expressionistes, suposa en si mateix una revolució, perquè amb ell sorgeix la forma teatral pròpia alemanya, el teatre èpic, si bé és la culminació d'una rica tradició que ve de lluny. De nou ens hem de remetre a Ramon Vinyes per trobar la primera referència a Brecht el 1929 durant una conferència editada amb el títol de «Teatre modern» i la segona, del mateix any, a càrrec d'un altre ponent de la talla d'Alfred Kerr; Adrià Gual l'havia convidat al Tercer Congrés Internacional de Teatre que va tenir lloc a Barcelona el mes de juny.

Orduña (1988: 15) resumeix molt bé l'arribada de Brecht: «D'entrada va ser un procés de recepció estrictament nominal, fins que en els anys 1956-1957, arran de la mort de l'autor, van aparèixer els primers textos literaris de Brecht a Espanya», aquesta fase caracteritzada per una forta dependència de la recepció francesa —el 1954, el Berliner Ensemble havia muntat diverses obres de Brecht a París, amb gran repercussió— i per l'aïllament del teatre espanyol respecte a l'europeu. Així que, per circumstàncies històriques, i alguna prohibició d'última hora com la visita del general Franco a la ciutat, l'estrena de *L'òpera de tres rals* no tindrà lloc fins al novembre de 1963 al Palau de la Música, en una versió de Joan Oliver i Feliu Formosa dirigida per Frederic Roda. «La primera representació d'una gran obra de Brecht a Espanya es va deure, doncs, a la iniciativa d'un teatre de Cambra molt singular, sorgit de la resistència nacional contra el franquisme» en paraules d'Orduña (1988: 90).

Esmement, amb Xavier Fàbregas (1977), els introductors de la dramaturgia brechtiana: Feliu Formosa, Josep M. Carandell i Ricard Salvat. I com veiem, des de la historiografia cal afegir Javier Orduña i el seu estudi sobre la recepció de Brecht i el teatre alemany contemporani a l'Estat espanyol. A més, sobre la recepció i traducció de Brecht en català comptem amb un article de Heike van Lawick (2003: 93), que destaca que «el 1963 és l'any clau en la recepció de l'obra del dramaturg alemany a Catalunya, és a dir, dos anys abans de la representació que va consagrar l'autor a escala internacional, la de *The Resistible Rise of Arturo Ui*, duta a escena pel Berliner Ensemble a Londres, el 1965». Formosa, a més de ser introductor i traductor, serà el responsable de revisar el *Teatre complet* de l'autor en quatre volums publicat per l'Institut del Teatre (1998-2005), que, a part de les seves, inclou traduccions de Carme Serrallonga, Joan Fontcuberta, Clara Formosa, Ramon Monton, Isabel Negre, Anna Soler, Heike Van Lawick, Pilar Estelrich, Ramon Farrés i Eduard Bartoll.

Finalment, cal destacar, atès que parlem de revolucions, el paper important del teatre de Brecht, citant Orduña (1988: 169), «en la formació d'una cultura progressista i contestatària a molts indrets de l'Estat i també, encara que indirectament, en la consolidació del teatre independent professional posterior —molts membres del qual van assolir precisament durant aquest període una pràctica escènica amb peces breus de l'autor alemany».

4. S'hi refereix així, per exemple, Otto Mann el 1961, citat a Pago (2021: 7).

Les comèdies de Carl Zuckmayer (1896-1977) pròximes al *Volksstück*, van triomfar al Berlín d'entreguerres. Havia començat escrivint poemes expressionistes després de la seva estada traumàtica al front, a la batalla del Somne, entre d'altres, però l'èxit li va arribar el 1925 amb l'estrena de *Der fröhliche Weinberg* [*La vinya alegre*], on parodiava un estudiant nacionalista de dretes, l'ambient de províncies i fins i tot l'església. Amb la comèdia costumista, amb cançons incloses escrites per ell, es va guanyar el públic de Berlín, si bé també va fer alguns enemics, de manera que el 1926 se'n va prohibir la representació a Múnic per evitar altercats de grups d'extrema dreta i, amb l'arribada dels nacionalsocialistes, la prohibició va arribar a tot arreu. També van tenir bona acollida entre el públic les següents obres: *Schinderhannes* (1927), sobre un Robin Hood que va existir el segle XVIII a les muntanyes frontereres de Hunsrück durant l'ocupació francesa; i *Katharina Knie* (1929), sobre un grup de circ ambulant castigat per la inflació i amb el dilema de la filla d'assentar-se en un lloc o continuar la vida errant. El 1931 va estrenar *Der Hauptmann von Köpenick* [*El capità de Köpenick*], sobre un lladre que es fa passar per militar; una altra paròdia, en aquest cas de l'uniforme i el règim prussià, basada en fets històrics. De seguida se'n van fer pel·lícules (1928, 1929 i 1931, respectivament), cosa que testimonia la popularitat d'aquestes obres, i el seu autor també va col·laborar en el guió de *Der blaue Engel* (1930) [*L'àngel blau*] basada en una novel·la de Heinrich Mann. Durant l'exili als Estats Units, va seguir treballant com a guionista i a la tornada, el 1946, va estrenar amb èxit l'obra *Des Teufels General* [*El general del dimoni*], basada en la vida de l'aviador Ernst Udet, que va acabar de general de les SS tot i ser crític amb el règim.

Amb aquests temes tan lligats a la història i la societat alemanya, no és estrany que la recepció a l'Estat espanyol es redueixi a la traducció de les seves obres a partir dels anys seixanta; concretament, el 1963 Aguilar publica les *Obras escogidas*.⁵ Però no ens en consta cap posada en escena, ni tampoc a Catalunya, on només l'hem trobat a la historiografia. Per exemple, s'hi refereix Salvat (1966: 146) en aquests termes: «Al costat de Brecht, autors tan importants com Zuckmayer i Bruckner queden com a autors merament formals». Sobre la seva absència, és igualment significatiu que a França només ens consti la traducció del *Capitaine de Köpenick* (i dins de la biblioteca de manuscrits teatrals de l'Arche sense editar).

L'altre autor més aviat formal, segons Salvat, és Ferdinand Bruckner (1891-1958). La historiadora de teatre Margret Dietrich (1961) afirmava que no és estrany que l'obra dels anys vint i trenta dels autors més importants de teatre hagi eclipsat l'obra de maduresa, perquè era més atrevida, més revolucionària. I posava l'exemple de Bruckner, després d'incloure'l en el capítol dedicat a la «volonté de changer le monde», amb els autors de la Nova Objectivitat que ataquen la societat del seu temps i les seves injustícies. De totes maneres, veiem que les principals aportacions que s'atribueixen a Bruckner són de caire formal: l'ús del muntatge el destacava Szondi, i també se'l considera un dels primers represen-

5. Inclou *La viña alegre*, *El general del diablo*, *Katharina Knie*, *El capitán Köpenick* i *La luz fría*.

tants d'un gènere tan pròpiament alemany com és el *Zeitstück* o teatre document, a més de popularitzar l'ús d'escenaris simultanis a partir d'*Els criminals*, l'obra al voltant d'una sèrie d'actes delictius en un espai innovador per a la seva època, com era la secció transversal d'un edifici de lloguer que permetia veure què passa a l'interior de cadascuna de les habitacions i, en el segon acte, les sales del tribunal on es jutgen els delictes.⁶

Així doncs, tenint en compte la renovació que suposa Bruckner en el context original (segons Szondi, en l'àmbit mundial), sobretot amb *Els criminals*, és prou revolucionari que aquesta obra s'estrenés el 1931 al Teatre Romea en traducció de Millàs-Raurell, poc després de l'estrena berlinesa i de l'èxit de l'obra a París, i que la mateixa companyia de Maria Vila i Pius Daví portés l'obra a Madrid el 1934, aprofitant la traducció castellana publicada a la *Revista de Occidente* el 1931, al número 100-102. Sembla evident que hi havia una voluntat de mirar l'avantguarda europea, concretament Berlín, de cara a renovar el panorama teatral, tant a Catalunya com a l'Estat espanyol (a Catalunya més per la via escènica) i el fet d'escollir l'obra és prou eloqüent, pel que representava d'innovació temàtica i formal.

Més tard, també el 1934, la companyia del Romea va dur a Madrid una altra obra de l'autor, *Isabel de Inglaterra*, en traducció de Salvador Vilaregut. Però no va ser el cas de *Les races*, «la primera confrontació directa amb el règim nazi des del teatre a l'exili», en paraules del seu editor a l'RDA,⁷ tot i que ja s'hi refereix Lluís Capdevila a *Meridià* el juny de 1938. Segons cita Foguet (1999: 171), Capdevila considerava aquesta obra de Bruckner «característica del teatre polític que preconitzava Piscator», i tenint en compte que «aleshores més que mai, el teatre havia d'esdevenir “una tribuna” al servei de la guerra», aquesta obra de combat antifeixista podia ser alligadora per als pretesos antifeixistes camuflats i, sobretot, per al teatre entès com una «força social». Al final, l'obra no es va representar fins al 2017, i a Madrid, dins dels assajos oberts dels Estudis Corazza al Teatro Conde Duque, on ja havien fet amb el mateix format el 2014 *Los criminales*. En canvi *El mal de la joventut* (1926), s'ha anat representant de tant en tant a l'Estat espanyol. El text de la posada en escena d'Andrés Lima al Teatro de la Abadía de Madrid la temporada 2010-2011 es va editar el 2015. En la nota introductòria, el traductor, Miguel Sáenz (2015: 8-10), diu que «Bruckner fue toda su vida un innovador y no habría rechazado ninguna sugerencia... Los directores de escena tienen la palabra». I Jordi Prat i Coll, que ha dirigit i adaptat el muntatge d'*Els criminals* estrenat l'abril de 2024 al TNC, entra de ple en el joc de materialitzar el que li suggeria l'obra, per a ell plena de connexions amb els moments actuals. De fet, l'aposta arriscada de Prat i Coll en els temps que corren no deixa de tenir cert caràcter revolucionari, pel fet de recuperar una obra innovadora com poques en la seva època i «mostrar-se molt proper i sensible a la problemàtica transgressora del text» en paraules d'Enric Gallén, autor del pròleg a l'edició de la nova traducció de Kàtia Pago. Per tot això, aplaudim, juntament amb la crítica teatral Ana Prieto, el risc i la rauxa del director:

6. Per saber més d'aquestes contribucions i d'altres, no només les formals, vegeu Pago (2021).

7. Hansjörg Schneider (1990, citat a Pago 2021: 59).

Els criminals retrata l'eufòria col·lectiva —pròpia de les èpoques de transició— que vivia la societat berlinesa d'entreguerres, en què s'albirava un tombant més terrorífic l'abast del qual era impossible concebre [...] Prat i Coll, que mai renunciava a jugar el teatre a fons, afegeix molt plàsticament la concreció de l'amenaça que planava sobre la República de Weimar i va encara molt més enllà, imaginant una intrusió ulterior que resulta efectista, per inesperada, i que vol, en última instància, assenyalar la nostra incapacitat d'intuir per on ens vindrà l'horror o quines formes inversemblants adoptarà. D'alguna manera, el final ve a carregar-se —com fan els règims feixistes— tot l'edifici anterior, aixecat amb tant d'esforç; i, alhora, no deixa de delatar —em sembla a mi— una certa pulsio destructiva envers la pròpia obra. En qualsevol cas, aplaudeixo des d'aquí el risc i la rauxa. (Prieto 2024)

En el mateix pròleg, Gallén, en parlar de la necessitat de recuperar un text com *Els criminals*, es fixava en la «nòmina d'autors alemanys, de finals del segle dinou fins avui, que han tingut més presència escènica a Catalunya i la resta d'Europa que no pas Bruckner». I aquí Gallén fa una relació aproximada de gairebé vint autors, entre els quals esmenta Brecht i Horváth.

2.4. *Volksstücke* de final dels anys vint

Quan es parla de renovació a final dels anys vint dels *Volksstücke* o peces de teatre popular, molt arrelades a Àustria i Baviera des del segle XVIII, se sol mencionar sobretot Horváth i Fleißer, però també Zuckmayer, per la qual cosa l'hauríem pogut situar aquí. D'altra banda, no és tan clar que les primeres obres de Fleißer ho siguin, segons Anna Rossell (2000), mentre que *El senyor Puntila i el seu criat Matti* (1940) de Brecht es podria considerar com a tal.

Ödön von Horváth (1901-1938) és un dels escriptors en llengua alemanya més lúcids de tots els temps, que ja va desemmascarar el feixisme latent a la societat alemanya abans que Hitler arribés al poder. Nascut a l'actual Croàcia en una família benestant austrohongaresa, de pare diplomàtic, es va criar en diferents ciutats de l'antic imperi dels Habsburg (Belgrad, Budapest, Múnic, Viena) fins que, després d'estudiar Teatre a Múnic, se'n va anar el 1924 a Berlín.

Durant els darrers anys de la República de Weimar va estrenar amb èxit els seus *Volksstücke*, contribuint a la renovació del gènere, pel fet que els protagonistes de les seves obres tenien trets més propis dels *Zeitstücke*; sovint eren petitburgesos i proletaris i no provenien només d'ambients rurals com als *Volksstücke* tradicionals, a la vegada que es tractaven temes de l'actualitat política i social.

L'any 1931, en què s'estrena *Italienische Nacht* [Nit italiana] i *Contes dels boscos de Viena*, li concedeixen el premi Kleist, i inicia així el seu apogeu com a autor dramàtic, que s'interromp poc després, amb l'arribada del nazisme. A partir de 1933 es comencen a prohibir algunes estrenes de les seves obres i ha de deixar Berlín per començar uns anys d'exili i penúria econòmica. No obstant això, continua escrivint obres de teatre i també novel·les, sense abandonar la seva mirada crítica. Malauradament, un accident durant una tempesta primaveral a París posarà fi prematurament a la seva vida i a una carrera prometedora, atès que tenia

propostes de filmar la seva novel·la *Joventut sense Déu* i, per tant, el terreny aplanat per treballar després a Hollywood.

En el pròleg a l'única peça teatral seva publicada en català, *Amor Fe Esperança*, estrenada el 2005 al Mercat de les Flors sota la direcció de Carlota Subirós, Adan Kovacsics (2007: 7) comenta que els seus *Volksstücke* d'aquells anys (*Italianische Nacht*, *Kasimir und Karoline* i *Amor Fe Esperança*) són «les peces més importants i vigoroses de l'autor i es distingeixen amb força claredat de les obres posteriors, més propenses a la paràbola: *Figaro lässt sich scheiden*, *Die Unbekannte aus der Seine* o *Don Juan kommt aus dem Krieg*». Cal afegir que té un treball anterior prou extens amb més de vint obres dramàtiques, perquè escrivia i estrenava teatre des de principi dels anys vint.

Tanmateix, a casa nostra només s'han publicat, a part d'*Amor Fe Esperança*, les seves dues últimes novel·les, escrites el darrer any de vida de l'autor (1937-1938): *Joventut sense Déu* (Fonoll 2017) i *Un fill del nostre temps*, (Fonoll 2020), traduïdes per Anna Soler Horta. Tenint en compte que és sobretot un renovador del teatre popular i un autor dramàtic de referència del segle xx, pensem que en el seu cas encara hi ha més llacunes.

Darrerament (2019), es va veure al Teatre Akadèmia la novel·la *Un fill del nostre temps*, que Andreu Carandell va adaptar per al teatre i Thomas Sauerteig va dirigir, mentre que a Madrid sembla que el darrer que s'ha vist de l'autor és *El divorcio de Figaro*, estrenada el setembre de 2012 a la sala Triángulo amb direcció i dramaturgia d'Alfonso Lara. És justament l'obra en què Horváth reprèn els personatges de Beaumarchais per parlar d'una revolució. Només cal dir que l'editorial francesa L'Arche, que ja l'havia editat el 2008 amb les obres dramàtiques completes de l'autor, ha reeditat aquest text el 2022 dins una selecció amb el títol *Le théâtre est politique!* Han inclòs el text de Horváth al costat de textos de Bertolt Brecht, Elfriede Jelinek o Boris Vian, entre d'altres, que han marcat la línia de la casa al llarg dels anys. El 2008 Catedra també va editar *El divorcio de Figaro* i *Historias de los bosques de Viena* en traducció de Miguel Ángel Vega i Juan Antonio Albadalejo.

En canvi, si mirem les estrenes alemanyes dels darrers anys, trobem obres de Horváth cada temporada teatral; entre les més representades hi ha precisament els *Volksstücke* que destacava Kovacsics: *Contes dels boscos de Viena*, *Kasimir i Karoline* i *Amor Fe Esperança*. En realitat, aquestes obres també s'han vist a casa nostra: abans d'*Amor Fe Esperança*, a Barcelona es van dur a escena durant un mateix any, el 1994, *Contes dels boscos de Viena* al Teatre Condal, en traducció de Carme Serrallonga i sota la direcció de Pep Munné; i *Kasimir i Karoline*, en versió d'Adan Kovacsics, Feliu Formosa i Calixto Bieito, i direcció d'aquest últim, a la Sala Beckett. És a dir que en algun lloc hi deu haver dos manuscrits sense publicar d'aquests textos a càrrec dels dos traductors canònics de teatre alemany al català, cosa que diu molt de la dificultat de traduir i editar teatre a Catalunya.

Potser és significatiu que durant els anys setanta i vuitanta (segurament amb la redescoberta a Alemanya dels seus *Volkstücke* i els de Marieluise Fleißer a partir dels anys seixanta) es comencessin a editar traduccions de l'autor a l'italià, al francès i l'anglès, mentre que les primeres (i de moment úniques) edicions de textos dramàtics seus al català i castellà són de 2007 i 2008.

A l'últim, volem tan sols esmentar una autora com Marieluise Fleißer (1901-1974), perquè només amb dues obres dramàtiques estrenades a Berlín el 1926 i el 1929, respectivament, *Fegefeuer in Ingolstadt* [*Purgatori a Ingolstadt*] i *Pioniere in Ingolstadt* [*Sapadors a Ingolstadt*], totes dues ambientades a la seva ciutat natal, va passar a considerar-se una de les dramaturgues alemanyes de més èxit del període de la Nova Objectivitat i de les més importants del segle xx, tota una revolució per a una dona en aquell temps. El fet que s'atrevis a allunyar-se de l'òrbita de Brecht també es podria considerar revolucionari, però no entrarem en detalls, perquè no en ens consta cap recepció a l'Estat espanyol, a part d'alguna menció en la historiografia. Mentrestant, a França s'han traduït i escenificat tres textos dramàtics dels cinc que va escriure, només que una mica espaiats en el temps: *Purgatoire à Ingolstadt* (1981) al Théâtre Jean Vilar de Vitry-sur-Seine, *Le Poisson des grands fonds* (1998) a La Colline de París i *Pionniers à Ingolstadt* (2024) al Théâtre les 3T de Saint-Denis. A més, una nova editorial, Editions du Brigadier,⁸ acaba d'editar les dues peces d'Ingolstadt en una nova traducció.

Certament, a Alemanya s'ha representat molt menys que Horváth o Brecht, però les seves obres, sobretot les dues comentades, es van veient de tant en tant, fins i tot juntes als Salzburger Festspiele 2022, quan el director belga Koen Tacchelet es va atrevir a fusionar els dos textos amb el nom d'*Ingolstadt*. Potser es veu més sovint *Purgatori a Ingolstadt*. Sense anar més lluny, una de les directores de més èxit a Europa, l'alemanya Susanne Kennedy, que el gener de 2020 va portar al Teatre Lliure de Barcelona una versió de *Les tres germanes* de Txékhov i, el març de 2024, *I AM (VR)*, el 2013 va saltar a la fama amb una posada en escena d'aquesta obra de Fleißer als Münchner Kammerspiele.

3. Conclusions

Hem anat resseguint autors destacats d'una època convulsa en l'àmbit polític i econòmic, però de gran esplendor teatral, com va ser el Berlín d'entreguerres, per veure si les seves obres dramàtiques arribaven aquí poc després —fet ja de per si significatiu— i si causaven impacte teatral i/o social. Com que es tractava de fer una selecció, no hem pretès ser exhaustius, ni en el context original ni en el d'arribada, perquè ja citem a la bibliografia treballs més extensos. Destaquen les recepcions dels expressionistes, Piscator, Bruckner i, per descomptat, Brecht, encara que es rebés una mica més tard. Curiosament, són dels pocs autors que Peter Szondi (1988) considera que configuren la història del drama modern, cosa que diu molt de la nostra voluntat de renovació, tot i que també hem constatat les llacunes que hi ha en la traducció i edició de teatre a Catalunya.

8. Val la pena tenir en compte aquesta editorial francesa creada el 2023 amb l'ànim de recuperar textos teatrals que han tingut èxit o han esdevingut clàssics en el seu territori lingüístic, però continuen sent desconeguts a França —a pesar de semblar prou integrats des de la nostra perspectiva. Precisament de l'àrea alemanya han editat, en poc més d'un any, sis textos de Horváth, dos de Schnitzler i dos de Fleißer.

Referències bibliogràfiques

- BRAUNECK, Manfred (ed.) (2003). *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vol. 4*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- DIETRICH, Margret (1961). *Das moderne Drama*. Stuttgart: Kröner.
- FÀBREGAS, Xavier (1977). «Brecht i el teatre èpic a Catalunya». *Serra d'Or*, 210, (març), p. 51-54.
- FOGUET, Francesc (1998). «Erwin Piscator a Catalunya (1936)». *Serra d'Or*, 460, (abril), p. 72-75. <<https://ddd.uab.cat/record/100406>>
- (1999). *El Teatre català en temps de guerra i revolució: 1936-1939*. Barcelona: Institut del Teatre, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GALLÉN, Enric (2024). «Pròleg». A: Ferdinand BRUCKNER. *Els criminals*. Trad. de Kàtia Pago. Barcelona: Teatre Nacional de Catalunya, p. 11-23.
- JHERING, Herbert (1967). «Reigen». A: Rolf BADENHAUSEN (ed.). *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken 1909-1932*. Hamburg: Rowohlt, p. 77-78.
- KOVACSICS, Adan (2007). «Pròleg». A: Ödön von HORVÁTH. *Amor fe esperança*. Trad. de Feliu Formosa. Tarragona: Arola.
- LLADÓ, Jordi (2002). *Ramon Vinyes i el teatre*. Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <<https://hdl.handle.net/10803/4829>>
- MASOLIVER, Joan Ramon (1931). «Erotisme i valor objectiu». *Mirador*, 152, (desembre), p. 6. <https://ddd.uab.cat/pub/mirador/mirador_a1931m12n152.pdf>
- M. J. (1931). «Arthur Schnitzler». *D'Ací i d'Allà*, 168, (desembre), p. 437. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001903>
- ORDUÑA, Javier (1988). *El teatre alemany contemporani a l'Estat Espanyol*. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.
- PAGO, Kàtia (2021). «Die Verbrecher» de Ferdinand Bruckner: història i anàlisi comparada d'una recepció: Berlín (1928), París (1929), Barcelona (1931). Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra. <<https://hdl.handle.net/10803/671271>>
- PRIETO, Ana (2024). «Vodevil, farsa, cabaret... i molt més». *Núvol*, (24 abril). <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/vodevil-farsa-cabaret-i-molt-mes-380110>>
- ROSSELL, Anna (2000). «Renovación y tradición en el teatro de Marieluise Fleißer: el 'Volksstück' de los años veinte». *La tertulia literaria de Anna Rossell*. <<https://anna-rossell.blogspot.com/2009/03/anna-rossell-renovacion-y-tradicion-en.html>>
- SÁENZ, Miguel (2015). «Nota del traductor». A: Ferdinand BRUCKNER. *El mal de la juventud*. Trad. de Miguel Sáenz. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- SALVAT, Ricard (1966). *El teatre contemporani. Vol. 2. El teatre és una ètica*. Barcelona: Edicions 62.
- SERRANO, Elena (2012). «Recepción de la dramática de Arthur Schnitzler en España». A: Pilar MARTINO (ed.). *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Dykinson, p. 143-152.
- SIGUAN, Marisa (1988). *L'expressionisme i el teatre*. Barcelona: Institut del Teatre.
- SOLDEVILA, Carles (1925). «Carl Sternheim». *D'Ací i D'Allà*, 95, (novembre), p. 351. <https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1001755>
- SZONDI, Peter (1988). *Teoria del drama modern*. Trad. de Mercè Figueras. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.
- VAN LAWYCK, Heike (2003). «Traducció i recepció de l'obra de Brecht en català i en altres espais lingüístics de la Romània». A: Pilar ARNAU; August BOVER (ed.). *La Literatura i l'art en el seu context social*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 85-103.