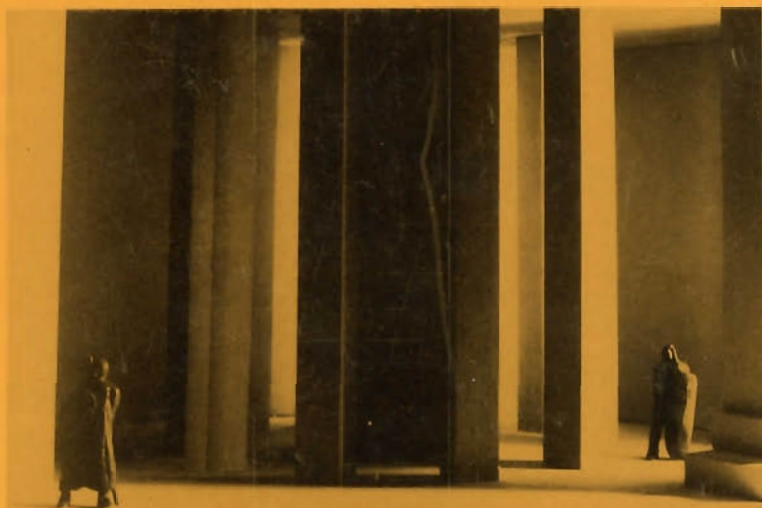


EDWARD GORDON CRAIG

L'ART
DEL
TEATRE



33

MONOGRAFIES DE TEATRE
INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Monografies
de
Teatre
33

EDWARD GORDON CRAIG

L'ART DEL TEATRE

Traducció de Rosa-Victòria Gras

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

Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Jordi Coca

MONOGRAFIES DE TEATRE
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

Comissió de Publicacions:

Avelina Argüelles
Isidre Bravo
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Joan Castells
Feliu Formosa
Joan-Enric Lahosa
Jaume Melendres
Joan Ollé
Ramon Simó
Lluís Solà

Il·lustració de la coberta: Escenografia d'E. Gordon Craig per a *Hamlet*, de
W. Shakespeare, direcció de Stanislavski, Moscou, 23 de desembre de 1911

Titul original: *On the Art of the Theatre*

© William Heinemann Ltd., 1911
© de la traducció: Rosa-Victòria Gras, 1990

Disseny gràfic: Jordi Fornas
Primera edició: setembre 1990
Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 317 20 78. FAX: 301 79 43

Impressió: F. P. Casa de Caritat - Impremta Escola
Dipòsit legal: B. 35.358-1990
ISBN:84-7794-119-X

*Dedico aquesta obra al geni immortal del més
gran dels artistes anglesos, WILLIAM BLAKE.
i a la il·lustre memòria de la seva esposa.*

Pròleg

a la primera edició, el 1911

Què hi hem de dir, en un pròleg? Hi hem de demanar perdó a qui ofenem sense voler? ¿Hi hem d'admetre que les paraules són fullaraca i que les teories, fins i tot després d'haver practicat allò sobre que teoritzem, de fet, compten ben poc? O bé ens hem de plantar al cancell i rebre els hostes esperant que s'ho passaran bé? Em sembla que això és el que faré.

Bé, en aquest cas, el conjunt dels meus hostes es compon de mil amics convidats, i d'aquella mitja dotzena que no vaig convidar, i que mai no convidaria, per les seves intencions malévoles o absurdes envers el nostre art. Per exemple, jo, de bon grat, obro de bat a bat les portes d'aquest llibre als meus amics estimats, els artistes, siguin pintors, escultors, músics, poetes o arquitectes. Tots, és clar, es decantaran un moment perquè primer de tot passin les belles senyores. Després, hi ha els erudits. Com que només m'he instruït en una branca especial del saber, em fan molta vergonya, aquests hostes.

Al darrere, ve aquesta colla de gent amable, homes i dones a qui, sense saber-ne gaire, els agrada molt l'art i n'encoratgen el desenvolupament. Aquests, crec que, aquí, s'hi trobaran com a casa. Després, hi ha les sorpreses; aquells enginyers, directors de diari, gerents de grans magatzems, capitans de vaixell... homes que compareixen, de sobte, amb el desig sincer i cordial de ser-hi comptats.

Finalment, hi ha els qui pertanyen a la professió teatral. D'aquests, quants acceptaran la meua invitació? Potser uns quants d'escassos, però, certament, els millors. Quan ja hi serem tots, donarem la benvinguda a Hevesi, de Budapest, a Appia,¹ de Suïssa; a Stanislavski,

1 Appia, el més avançat dels escenògrafs d'Europa, no es mort. Em van dir que

a Sulerzitski, a Moskvín i a Katxálov, que vénen de Moscou; a Meyerhold, que ve de Sant Petersburg; a De Vos, d'Amsterdam, a Starke, de Frankfurt; a Fuchs, de Munic; a Antoine, a Paul Fort i a Madame Guilbert, de París; i al nostre gran poeta que ha triomfat sobre l'escena, Yeats, d'Irlanda; i, després d'aquests, a les ombres de Vallentin, de Berlín, i de Wyspiański, de Cracòvia.

El més insignificant són els hostes no convidats, amb el seu cinisme barat i les seves observacions incisives, calculades per deixar una emmascara en cada moment agradable, en cada assoliment, i amb les quals provarien de robar tota alegria al nostre aplec, si en tenien l'ocasió.

Bé, esperem el millor, que aquesta gent no s'hi acostarà. Als altres, els ofereixo el que hi ha a casa i els prego que per sempre més hi dediquin bons pensaments, i a mi mateix també.

Sent a la meua pròpia casa, em deixo anar. No procuro de ser cautelós entre els amics. Si ho fes, es pensarien que sospito d'ells com si fossin espies.

Per a mi, és un gran honor sentir que entre els meus amics hi ha els noms dels primers artistes d'Europa. I em sembla que podem estar ben contents del progrés que el nostre moviment ha fet, un moviment que, en última instància, és destinat a retornar a l'Art del Teatre la seva antiga posició entre les Belles Arts.

Londres, 1911

E. G. C.

ja no era entre nosaltres, de manera que en la primera edició d'aquest llibre el vaig incloure entre les ombres. La primera vegada que vaig veure tres mostres de la seva obra va ser el 1908, i vaig escriure a un amic meu demanant-li on era Appia i com ens podíem conèixer. L'amic em va respondre: «El pobre Appia va morir fa anys.» Aquest hivern (1912) he vist dissenys d'Appia en una carpeta que pertany al Príncep Wolkonsky. Eren divins; i em van dir que el dissenyador encara vivia.

Pròleg

Aquest llibre, escrit entre 1904 i 1910, va ser publicat el 1911. Una part va sortir prèviament a *The Mask* el 1909, i un dels Diàlegs va compondre un llibret el 1905.

No és pas un llibre de text... Que ningú no esperi trobar-hi regles per muntar obres, construir teatres o jutjar els mèrits dels actors.

Així l'heu de prendre: pel que és, i no pel que no és.

Els meus amics, i els amics de qualsevol teatre que vulgui evolucionar, donaran bona acollida, espero, a aquesta nova edició del meu llibre. És el millor que puc fer —si vull—: plasmar en paraules alguns dels pensaments que han nascut mentre treballava per un nou teatre.

És el somni posat en paraules, no és cert? Ningú no li podrà demanar de ser altra cosa. S'assabentaran que no desitjo veure els actors de carn i ossos substituïts per coses de fusta més que la gran actriu italiana d'avui dia no desitja que tots els actors es morin.

¿No és veritat que quan cridem «au, vés-te'n al diable!» de fet no volem pas que passi? El que volem dir és: «Pren una mica del seu foc i torna curat.»

I això és el que voldria que fessin els actors —alguns actors—, els dolents, quan dic que se n'han d'anar i que la *Uber-marionette* els ha de substituir.

«I què és, si us plau, aquest monstre de la *Uber-marionette*?», clamen esgarriats.

La *Uber-marionette* és l'actor més foc, menys egoisme: el foc dels déus i dels dimonis, sense el fum ni el baf de mortalitat.

Els literals s'ho van prendre com si volgués dir trossos de fusta d'un peu d'alçària; i es van enfurismar: en van parlar deu anys seguits com d'una idea esbojarrada i insultant.

Varen guanyar aquest «tanto» i em penso que els dec uns mots de regraciament.¹

Recordo que va passar el mateix quan algú va posar en boca meua l'afirmació que volia abolir els llums de rampa. La seva indignació va llampeguejar, aleshores i fins no fa gaire, per il·luminar la foscor i els seus actors.

El que vaig dir va ser «alguns llums de rampa»: i el que diu que havia fet era treure tots els llums de rampa... i després tornar-ne a col·locar uns quants. És ben probable que si treballava al meu propi teatre tornés a posar els llums de rampa i llevés altra mena de llums.

Ja ho sé que ofèn, aquesta gosadia de fer el que un vol a casa seva, però és així. No podem crear res que valgui la pena de veure o d'escoltar, si, com uns mesells, de primer hem de consultar els altres sobre el millor que s'ha de fer i el més segur.

En això, la nostra feina és com l'esport. No conec cap jugador de *cricket* que demani al *bowler* ni als altres com ha d'entomar, ni si ha de mirar cap a una altra banda perquè el piquin.

Em penso que sabeu que en el meu temps vaig fer algun dibuixet, algun gravat en fusta i a l'aigua forta i vaig escriure uns quants llibres. Dibuixants, gravadors i homes de lletres m'encoratjaven a fer el que em semblava quan em dedicava a aquestes feines, i no trobo cap raó de pes perquè qualsevol persona que es dediqui al teatre, justament perquè el teatre és un àmbit tan excepcional, hi hagi d'implantar una llei que digui que la inventiva viva, la independència ferma i l'estil propi han de ser blasmables.

Només desitjaria tenir més inventiva, més independència i un estil més afinat per aportar a la meua obra.

Un altre punt sobre el qual espero que estareu d'acord amb mi és aquest:

Com que han condemnat totes les meves pensades amb vista a un nou teatre —diguem-ne un teatre diferent—, uns quants ofesos de l'escena, juntament amb els seus satèl·lits de fora, em van prohibir de dur-les a terme.

«Considerem les vostres idees desproveïdes de valor, però en cas que més endavant trobéssim que en tenen, les durem a terme nosaltres mateixos. I fora grapes d'aquí!»

I ben segur que ells no van trigar a potinejar aquestes pensades —hom diria que posant en greu perill la seva ànima, tractant-se de coses condemnades.

Aquests llampants «pioners» van fer un cert efecte amb aquestes idees, i n'hi va haver més que es van posar a *capdavantejar*, a *pione-*

1 Vegeu *The Mask*, vol. IX, pag. 32.

jar. De moment, tot va rutllar de primera. S'exclamaven perquè, ras i curt, no els volia donar més idees perquè se n'aprofitessin. Hi va haver un gran xivari, quan vaig refusar de fer-ho sentint en mi l'instint britànic de voler treure'n també alguna coseta.

Mai no s'ha desencadenat un munt de demandes i contrademands tan inconsistents com les que va deixar anar «la intel·ligència sindicada» d'aquesta colla d'indignats dels darrers quinze anys.

Haig de fer això per força —ara ho *haig de* fer. No puc somiar que haig de fer—, ara no haig de somiar que ho faig tot sol. És aquí que haig de venir. No, no hi vinguis. Vés-te'n cap allà. Tot això a la nostra Anglaterra, i tot... per què? Vosaltres, vosaltres que sou els meus amics, per què us penseu que era? Crec que era, purament, per guanyar-se el primer que passés pel carrer.

Però em varen dir que era per privar-me de totes passades de tenir un teatre que fos meu.

No m'ho puc creure... però si només és això... si això fos tot el projecte ferotge darrere la propaganda i la falsedat, aleshores, senzillament és un xic ridícul. Ja que, quin mal podria fer al gran Art Dramàtic d'Anglaterra tenint un sol teatret davant dels altres 502 de la competència?

Essent que ells han fet tants de perjudicis amb el compte complet dels 502 teatres de les nostres Illes, bé, aleshores, què podria fer jo amb un de sol?

Suposem que arribés a fer totes les coses que escric en aquest llibre. Per començar, no puc, però suposant que pogués assolir-ne una bona part, on aniríem a raure?

En el pitjor dels casos, podria aixecar certa competència. Seria bo o dolent, em demano. Què en penseu?

En poques paraules, aquest llibre és el somni, oi?

Llavors, per què tanta de fressa per privar algú de fer un pas per materialitzar una mica del seu somni?

Rapallo, 1924.

E. G. C.

Al lector.

Una paraula, el 1955

Només una paraula abans de començar aquest meu llibre de 1905-1911.

El volia revisar. Hi hauria fet talls o afegitons, però els de l'editorial Heinemann no; saben el que volen i insisteixen que no hi faci cap alteració; no n'esborraré ni una ratlla. el llibre avui romandrà com era el 1911, encara que desitgi millorar-lo tan sols una mica. «No —diuen—. No heu de millorar el nostre llibre: no el podeu millorar.» Què hi puc fer? Va ser a can Heinemann que el van imprimir aleshores; així doncs, em plau molt de fer el que ells diuen. No hauria canviat pas les idees, sinó la manera d'escriure-les...

De tota manera, estic massa satisfet de saber que els meus antics editors en seran responsables i que es troba segur a les seves mans. «Sí; no hi feu res», insisteixen. ¿Vol dir, potser, que ara sóc un *enfant* tan terrible com ho era el 1911? Si així fos —deixeu-m'ho creure—, deixeu-me rondinar, enrabiar-me i treure foc pels queixals —deixeu-me ser actor, en definitiva.

E. G. C.

Introducció

Penso que Mr. Craig és el revolucionari més autèntic que mai hagi conegut, perquè demana el retorn a les tradicions més antigues del que podem somiar. La revolució i la revelació no són gaire lluny l'una de l'altra, i ell ens les dona totes dues. La seva torxa, destinada a calar foc als nostres pseudo-teatres, als monstruosos i bàrbaros locals on fem teatre, ha estat abrandada a les flames sagrades de les arts més antigues. Ens va descobrir que en un dansari de corda hi pot haver més art teatral que en un actor actual recitant de memòria i pendent del consuetat. Estic segur que tothom qui treballa al teatre, d'una part a l'altra d'Europa, ments creadores, o directores que galegen de ments creadores, no poden estar més agraïts a Mr. Craig, i han de considerar que tot el que hom fa i farà en honor seu es fa en l'interès vital del mateix Art del Teatre.

Durant més de cent anys hi ha hagut dos individus treballant a l'escenari, fent malbé gairebé tot el que podem anomenar Art Teatral. Aquests dos individus són el realista i el mecanicista. El realista ofereix imitació de la vida i el mecanicista fa trampes en lloc de meravelles. Així és com hem perdut la veritat i la meravella de la vida —és a dir, hem perdut allò més important que l'art posseïa. L'Art del Teatre com a pura imitació no és res més que una alarmant demostració de l'abundor de la vida i de l'estretor de l'Art.

És com l'antic exemple de l'infant que provava de buidar la mar amb una conquilla, i, pel que fa a les meravelloses trampes del mecanicista, les pot fer meravelloses, però mai no seran una meravella. Una màquina voladora és meravellosa, però un ocell és una *meravella*. Per al veritable Artista, la vida corrent és una meravella, i l'Art és més abundant, més intens i més viu que la vida mateixa. L'Art veri-

table descobreix contínuament la meravella en tot el que no sembla meravellós en absolut, perquè l'Art no és imitació, sinó visió.

Aquesta és la gran descoberta de Mr. Craig a l'escenari. Ell va retrobar l'oblidada terra-de-meravelles amb la bella adormida, la terra dels nostres somnis i desigs, i ha lluitat per tot això amb el gest d'un artista, amb l'ànima d'un infant, amb el coneixement d'un erudit i amb la constància d'un amant. Ha fet un gran servei a l'Art; i els qui ens interessa profundament tenim la sort que se n'hagi sortit d'una manera tan brillant.

Té els seus admiradors i seguidors a la nostra petita Hongria; tota la nova generació es troba sota la seva influència, i, sense cap mena de menyspreu al gran mèrit i bon encert del professor Reinhardt, nosaltres, els hongaresos, com a veïns propers i com a bons observadors, gosem dir que gairebé tot el que ha estat fet a Berlín i Düsseldorf, a Munic o a Manheim aquests deu anys passats, és ben bé l'èxit de Mr. Craig.

Em sap molt de greu de no poder expressar tot el que sento en un estil millor. Però escric en una llengua que no és la meua, i, vivint al camp, lluny fins i tot dels diccionaris d'anglès, em veig obligat a escriure com puc, i no pas com voldria.

10 de juliol de 1911

DR. ALEXANDER HEVESI
*Dramaturg-realitzador del Teatre Estatal
de Budapest*

Déu salvi el rei

«Val pena insistir en les formes. La religió, naturalment, i tota la resta es vesteïxen de formes. Totes les substàncies es vesteïxen de formes; però hi ha formes veritables, adequades, i n'hi ha de no veritables, d'inadequades. Com a definició brevíssima, podríem dir que les formes que creïxen al voltant d'una substància, si ho entenem bé, correspondran a la natura real i al contingut, seran veritables, bones, i les formes que conscientment són *posades* al voltant d'una substància, dolentes. Us convido a reflexionar-hi. Això distingeix el veritable del fals en la Forma Cerimonial, la solemnitat seriosa de la pompa buida, en totes les coses humanes.»

CARLYLE

Jo, aquí, hi parlo com a Artista; i, com que tots els artistes tresquen i la majoria són pobres, tots són lleials, tots són adoradors de la Reialesa.

Si hi ha una cosa al món que estimo més és el símbol. Si hi ha un símbol del paradís davant el qual vinclo el genoll es el cel, i si hi ha un símbol de Déu és el sol. Pel que fa a les petites coses que puc tocar, no m'agrada creure-hi perquè mai no poden arribar a ser *la cosa*; *la cosa*, l'haig de servir com quelcom preciós. Tot el que demano és que em permetin de veure-la, que el que vegi sigui superb. Per tant, «Déu salvi el Rei!». «Tota arquitectura és el que en feu quan la mireu.»¹ De la mateixa manera, nosaltres, els artistes, veiem la Reialesa més esplendorosa i més noble que molts d'altres l'arriben a veure mai. I si el meu rei em volgués tallar el cap em sembla que

1. Whitman.

m'hi sotmetria alegrement i me n'aniria fent salts cap al piló per preservar l'ideal que m'he fet de la reialesa.

Els reis ens ho han donat tot, i nosaltres en el temps passat els ho tornavem fent-los l'esplèndida processó després de les vigílies. Els reis no n'han dit prou, de donar-nos-ho tot, però nosaltres, ai las!, darrerament ens hem cansat de fer les belles processons. Hem perdut la gràcia de fer-les perquè anem perdent l'antic poder dels ulls i dels altres sentits. Els nostres sentits —aquests servents meravellosos damunt els quals *nosaltres* regnàvem —s'han rebel·lat. Que, aproximadament, és això: per part nostra hem perdut la reialesa. Els sentits han tingut la vanitat i la impertinència de revoltar-se. Es enormement enutjós. Els sentits, si voleu, es permeten el luxe de cansar-se. Volen un altre governant que no sigui l'Ànima i esperen que Júpiter els n'envii un de millor. Hem aviciat l'intel·lecte tant de temps, hem escorcollat els arxius del coneixement a un preu tan alt que hem venut per sempre els sentits a la rao, mancada d'imaginació.

Ser practic avui dia costa tot això; la imaginació és el preu que en paguem; una bona picossada, de fet. Sembla que al Jardí del Paradís, el món, hi ha tants d'arbres del saber com homes hi ha, de manera que aviat ja no resultara això de col·locar-li la nostra continua caiguda a la dona, i segurament que ens anirà més bé si provem de suportar la seva amarga rialla que no pas l'aspra mofa dels déus.

! els déus *riuem!* El meu Déu, tan absolutament incomparable, riu només amb els ulls. Va rient tot el dia i sento l'eco de les seves rialles tota la nit. Però sé amb quina noblesa ha estat arreglat tot en aquest Jardí, perquè la rialla del meu Deu es com la cançó del Paradís a les meves orelles; i el seu eco somort em calma perquè dormi la nit entera.

I tan cert com aquest riure generós, que regalima damunt meu de dies i raja de mi de nits, trobare alguna manera de donar gràcies per tot això: acció de gràcies a l'alegre rialla i al benestar reial que aporta.

Pero, per a moltes orelles aquest riure dels déus és com els roncs de la tempesta, i aquesta gent arrufa les celles, rondina i prega perquè passi.

Pero, *passarà?* ¿No roncara a les seves orelles fins que seran morts, fins que perdran el sentit de l'oïda?

A aquests essers, els aniria més bé avaluar un altre cop els seus servents més nobles, els sentits, i provar de percebre, per mitjà d'ells, el significat complet de la veu i de la faç de Déu. I quan hauran entès tot això veuran el significat complet del Rei.

Mentre adoro el sol no puc sentir la xerrameca sobre la tirania dels reis. El sol, per a mi, és el més gros dels tirans; cosa que, de fet, forma part de la meua raó d'estimar el Sol.

Tota veritat, tant la veritat de la tirania com la veritat de l'esclavatge, la illumina el Sol. De les columnes de marbre del Mont Carrara a l'arruga a la cara de la meua dida, tot ho veig nu i il·luminat

per la seva claror; res no escapa a l'ull de Déu. És un Déu terrible per a aquells que tenen pot que els cremi. D'aquests, «n'engendrarà rampells».

El Bell i el Terrible. Quin és quin mai no serà dit amb paraules. Però jo sóc lliure de dir-m'ho a mi, i deixeu-me, només, preservar els sentits —els meus ulls, les meves orelles, el meu tacte—, i tot estarà bé —tot semblarà, de bon tros, més bell que no pas terrible.

Aquests servents de la nostra Reialesa no solament ens ajuden a idealitzar totes les coses, sinó que fixen un límit a la nostra vanitat. Amb la seva ajuda, reconec el meu Déu quan s'enlaira com l'esperit de la Imaginació venint de l'Orient i vola a través dels celatges blavenes.

Si havia perdut el sentit de la vista no podria veure aquesta glòria, i, no veient-la, li demanarien altres miracles que la Felicitat pot esperar. El cercaria debades perquè fes miracles pràctics de cada dia. En canvi, veient aquesta glòria diària, el Sol, sé que el miracle *va i ve*, que el miracle no és altra cosa que el *passar* d'aquest símbol del Diví, aquest moviment aparent del Sol de llevant a ponent.

! Aquest moviment aparent del Deu ja és prou per al saber de l'home. Veus místiques sembla que cridin: «Procura de no saber-ne més.» I nosaltres responem amb rebel·lia: «Me n'acontentare; refuseu-m'ho, però, i una maledicció eterna caura damunt vostre.»

Aquesta ambició de saber-ne més —aquest desig del cervell amenaça de privar els nostres sentits de la seva vitalitat; els ulls se'ns poden enterbolir fins al punt que ja no reconeguem el Déu davant nostre, ni el Rei que ens passa pel costat. Les nostres orelles semblen sordes; ja comencem a no sentir la cançó del Paradís, no encertem a copsar els cors del seguici de les vigílies de la Reialesa. El nostre tacte, també, es va tornant proller. La vora del brocat dels vestits abans era plaent al tacte dels dits. Tocar el guant de seda amb els llavis, hi va haver un temps que era un privilegi i un luxe. Ara som una xurma, oh, lita de l'ambició, noble assoliment! Encara que ja no ens espanta servir com a nobles, ens veiem lorçats a l'esclavatge dels lladres, perquè ens hem robat a nosaltres mateixos la nostra gran possessió, els nostres finíssims sentits. Ens estem tornant esclaus de debo encadenats a les circumstàncies, refusant cada dia de ser alliberats per la imaginació, l'únic poder que pot assolir la veritable Llibertat.

Pero, pel que fa a mi, sóc un home lliure, per la gràcia de la Reialesa. Que el Rei visqui molts d'anys!

E. G. C.

Florència, 1911

Els artistes del teatre de l'esdevenidor

Dedicat a la jove raça de lluitadors que treballen
a tots els teatres

Repensant-m'hi, ho dedico a l'única i valenta personalitat
del món del teatre que un dia o altre
el dominarà i el refundrà

Diuen que la segona pensada és la millor. També diuen que és bo de fer-ne el millor que hom pot d'un mal ofici, i és justament l'entene el millor que puc d'un mal ofici que em veig obligat a canviar la meua primera dedicatòria tan optimista per la segona. Per això, la segona pensada és la millor. Quin greu que em sap i quina pena que em fa haver-ho d'admetre! La raça lluitadora que treballi al teatre avui no existeix, la degeneració tant física com mental ens envolta. Com podria ser d'altra manera? El senyal més segur d'això és que tothom qui treballa al teatre esbombi contínuament que tot hi va bé, i que el teatre, avui dia, es trobi al punt més alt de desenvolupament.

Però si tot anés bé, no sorgiria cap desig de canvi tan instintivament i contínuament com és el cas en els qui sovintegen i estudien el Teatre modern. Perquè el teatre es troba en aquest estat de desastre es fa necessari que algú en parli com ho faig. I miro al voltant per veure a qui en puc parlar, qui m'escoltarà, i qui, escoltant-me, m'entendrà, i no veig altra cosa que esquenes girades, les esquenes d'una raça de no lluitadors. Però, amb tot, l'individu, el noi o l'home valent el tinc davant, cara a cara. El veig a ell, i en ell veig la força que crearà la raça de l'esdevenidor. Per això li parlo, iestic content que ell tot sol m'entengui. És l'home que, com diu Blake, «deixa pare, mare, cases i terres, si l'entrebanquen en el camí del seu art»;¹ és

1 «Chang Fa-Shou, el magnanim lundador d'aquest Temple, Wu Shéng SsU, sota la complicada xarxa d'un cobertor de cinc plecs va poder tallar els lligams de l'afecte de la família i dels maldecaps del món, etc.» — Gravats en una estela A. D. 535 (Xina), avui al South Kensington Museum.

l'home que renunciarà a l'ambició personal i a l'èlimer èxit del moment, que no cobejarà unes bones guinees fàcils, però que demanarà com a recompensa no menys que la restauració de la seva llar, amb la llibertat que hi pertoca, la salut i la puïxança. A ell m'adreço.

* * *

Sou jove; ja fa uns quants anys que sou al teatre, o els vostres pares son actors; o heu pintat un temps però heu sentit l'enyorança del moviment o bé heu treballat a la fàbrica? Potser us barallàveu amb els pares quan teníeu divuit anys perquè volíeu fer teatre i no us en deixaven fer. Potser us demanaven per què volíeu fer teatre, i no els podíeu donar cap resposta congruent perquè en volíeu fer sense que cap resposta congruent ho poguéssiu explicar; amb altres paraules, volíeu volar. I si havíeu dit als vostres pares «vull volar», em penso que hi hauríeu guanyat més que no pas alarmant-los amb aquestes paraules terribles: «Vull fer teatre.»

Milers d'homes han tingut el mateix desig, el desig de moviment, aquest desig de volar, aquest desig de ficar-se en l'ésser d'altri, i, no sabent que és el desig de viure en la imaginació, alguns van respondre als seus pares: «Vull ser actor; vull fer teatre.»

No és això el que volen; i aquí comença la tragèdia. Crec que tot passejant, neguitejat per aquesta sensació nova, un jove diria: «Potser vull ser actor.» I que només en presència dels pares enrabats, desesperats, canvia el *potser* en el *vull* definitiu.

Probablement aquest és el vostre cas. Voleu volar; voleu existir en algun altre estat, entabanar-vos de l'aire i crear aquest estat en els altres.

Mireu de treure-us del cap que, realment, voleu «fer teatre». Si, per desgràcia, ja feu teatre, mireu de treure-us del cap que voleu ser actor i que és la fi dels vostres desigs. Diguem que ja sou actor; ho heu estat uns quatre o cinc anys, i ja un dubte estrany se us ha arrapat al cos. No ho admetreu davant ningú; els vostres pares aparentment havien tingut raó; no ho admetreu, perquè és l'única cosa que teniu i no res més per donar-vos cor. Però jo us donaré tota mena de coses perquè us donin cor, i amb coratge i bons ànims podreu engegar al vent el que voldreu i tanmateix no perdre res del que us va fer alçar dempeus al començament. Podreu ser a l'escena i per damunt de l'escena.

Us donaré la meua experiència pel que val, i potser us farà servei. Provaré de decantar el que és important per a nosaltres del que no ho és; i si mentre us dic tot això voleu que us aclareixi algun dubte o que us doni una explicació més exacta o detallada, només m'ho heu de demanar, queestic disposat a servir-vos.

Per començar, heu acceptat un compromís amb el director del Teatre. L'heu de servir fidelment, no pas perquè us paga un sou, sinó

perquè treballeu a les seves ordres. I amb aquesta obediència al vostre director ve la primera temptació i la més grossa de totes les que trobareu en la vostra feina.

Perquè no solament heu d'obeir les seves paraules sinó els seus desigs; i tanmateix no us heu de perdre. No vull dir que no hàgiu de perdre la vostra personalitat, perquè és probable que la vostra personalitat no hagi arribat a la seva compleció. Però no heu de perdre de vista allò que cerqueu, no heu de perdre el primer sentiment que us va posseir quan us feia l'efecte que us anàveu envolant cap amunt.

Mentre feu l'aprenentatge amb el vostre primer director, escolteu tot el que té a dir-vos i tot el que us pot ensenyar sobre el teatre, sobre l'actuació, i aneu més enllà encara i esbrineu el que no us ensenya. Aneu al lloc on pinten decorats; aneu on torcen els fils elèctrics dels llums; aneu a sota l'escenari i guaiteu-hi les complicades construccions; pugeu a l'escenari i demaneu informació sobre les cordes i les politges; però, mentre apreneu tot això sobre el Teatre i sobre l'actuació, no us descuidéssiu pas que al defora del món del Teatre trobareu més inspiració que no pas a dins; vull dir en la natura. Les altres deus d'inspiració són la música i l'arquitectura.

Us dic això perquè no us ho dirà el director. Al Teatre, hi estudien des del Teatre. Prenen el Teatre com la seva font d'inspiració, i si de vegades els actors van a demanar ajut a la natura, és solament a una part de la natura, la que es manifesta en l'ésser humà.

Això no passava amb Henry Irving, però ara no em puc aturar a parlar-ne, perquè hauria de menester llibres i llibres per aclarir-vos-ho. Però penseu que com a actor era d'una justesa total, i que havia estudiat a fons la natura per trobar-hi símbols per a l'expressió dels seus pensaments.

Probablement us diran que aquest home que us enlairo com a actor sens parell feia tal o tal altra cosa així o aixà; i posareu en dubte el meu consell; però, amb tots els respectes per al vostre director actual, us haig de dir que aneu ben amb compte de no creure cegament el que diu i el que ensenya, perquè amb aquesta tradició el teatre ha durat i ha degenerat.

El que feia Henry Irving és una cosa i el que us deien que feia n'és una altra. D'això, en tinc certa experiència. Vaig actuar al mateix teatre on Irving interpretava Macbeth, i més tard jo mateix vaig tenir l'oportunitat de fer Macbeth, en algun teatre del nord o el sud d'Anglaterra. Tenia curiositat de saber fins a quin punt el seu tarannà hauria impressionat un actor amb uns quinze anys d'experiència, especialment un que n'era un admirador entusiasta. De manera que li vaig demanar que tingués l'amabilitat d'ensenyar-me com Irving havia tractat aquest o aquell passatge; el que havia fet i quina impressió havia suscitat, perquè jo ja no me'n recordava. Llavors, aquell actor tan competent va revelar a la meva astorada persona una cosa tan

banal, tan maldestra i tan mancada de distinció que vaig començar a entendre el valor que hi ha en la tradició. I com aquesta experiència, n'he tingudes d'altres.

Una actriu competent i de mèrit em va ensenyar com Mrs. Siddon feia de Lady Macbeth. Se'n va anar cap al mig de l'escenari i va començar a fer uns moviments i unes exclamacions que es pensava que eren la reproducció del que Mrs. Siddon havia fet; i em va l'efecte que ho havia après d'algú que havia vist actuar Mrs. Siddon. Les coses que em va ensenyar eren, absolutament, sense cap mena de valor, pel fet que no tenien unitat, encara que, una acció aquí, una altra allà, retinguessin algun reflex del que volien dir inicialment; i així vaig començar a adonar-me de la inutilitat d'aitals estudis; i la meua natura va començar a rebel·lar-se contra els qui em volien imposar el que em semblava mancat d'intel·ligència i no vaig voler tenir res més a veure amb aquesta classe d'estudis.

No us recomano pas que leu el mateix; encara que tant se us en donara del que dic i fareu com jo, si dueu una fornal a dins. Però valdrà més que escolteu, accepteu i adapteu el que us diuen tot *recordant* que aquest aprenentatge com a actor només és el començament d'un aprenentatge infinitament llarg per arribar a mestre artesà en cadascun dels oficis que componen el vostre art.

Quan els haureu estudiats de cap a cap, en trobareu que tenen prou valor i també us adonareu que l'experiència d'actor l'havíeu de fer.

El capdavanter rarament troba el camí planer, i com que el vostre no s'acaba sent actor famós, sinó que és un camí molt més llarg i no fressat, que mena a una fi molt diferent, tindreu tots els avantatges i tots els inconvenients d'un capdavanter. Però tingueu present el que us he dit, que la vostra fita *no* és de fer-vos un actor famós, ni director del que se'n diu un teatre d'èxit; no és arribar a ser un realitzador que munta peces de les quals es parla molt; la vostra fita és arribar a ser un artista del Teatre. I, com a base de tot això, com he dit, heu de fer tot l'aprenentatge d'actor ben fet i fidelment. Si al cap de cinc anys de fer d'actor esteu convençuts que sabeu quin serà el vostre futur, i si, de fet, teniu èxit, us heu de donar per perdut. Les dreceres no van enlloc, en aquest món. Quan us va venir aquella fallera i vau dir als pares que havíeu de ser actor, ¿us vau pensar que aquell desig es podia sadollar tan de pressa? El sadollament és això tan petit? El desig, ¿és una cosa de no res que la recerca de cinc anys en pugui fer una paròdia? És clar que no. No en tindreu prou amb tota la vida i només ben bé al capdavall de tot, potser, un petit àtom del que heu desitjat, el tindreu de recompensa. Però, així, encara sereu jove quan estareu carregat d'anys.

SOBRE L'ACTOR

Com a home d'élite, posseeix generositat i el veritable esperit de la companyonia. Voldria parlar d'un actor que comec i que agafaré com a model. Un company genial que irradia sentit de la camaraderia en el teatre; generós, donant ajuda als més joves i als menys dotats, parlant continuament de la feina, pintoresc en el seu taranna, capaç de mantenir la seva personalitat quan es troba fora de l'escena, amb una veu que m'acapara l'atenció quan la sento; i, a la fi, amb tant de coneixement del seu art com un cucut en té de fer nius. Tot el que s'hagi de fer d'acord amb un pla o un disseny, li es estrany. Però la seva bonhomia li diu que també n'hi ha d'altres en escena a més d'ell i que hi ha d'haver una certa sensació d'unitat entre els pensaments dels altres i els seus; això ho aconsegueix per una mena d'instint de bon tarannà i no pas pel saber, i no en surt res de positiu. L'instint i l'experiència li han ensenyat unes quantes coses (no en diré pas trucs) que repeteix continuament. Per exemple, ha après que la davallada sobtada en la veu d'un *forte* a piano té el poder de captar i de tenir enjolit l'auditori tant com el *crescendo* del piano al *forte*. També sap que el riure pot abraçar moltíssims sons i no pas solament «ha, ha, ha». Sap que la genialitat és una cosa que escasseja en escena i que una personalitat *bombollejant* sempre s'agraeix. Però el que no sap és això: que aquesta mateixa personalitat *bombollejant* i tot aquest saber instintiu doblen, i fins i tot tripliquen, el seu poder, quan es troben guiats pel saber científic, el que equival a dir per l'art. Si ara em sentia a dir això es trobaria desorientat i confós i consideraria que el que dic és refistolat, abstracte i no gens adient perquè un artista ho tingui en consideració. És un dels que pensen que l'emoció crea emoció i detesta tot el que té a veure amb el càlcul. No cal que recalqui que tot art té a veure amb el càlcul, ni que qui el deixi de banda només podrà ser actor a mitges. La natura sola no li fornirà tot el que hi entra, en la creació d'una obra d'art, i no és privilegi dels arbres, les muntanyes i els torrents crear obres d'art; altrament, tot el que toquen tindria una forma bella i definida. És un poder especialíssim que només pertany a l'home i que li arriba per la intel·ligència i per la voluntat. Aquest meu amic de *segur* que es pensa que Shakespeare va crear *Otello* en una passió de gelosia i que tot el que va haver de fer va ser escriure les primeres paraules que li venien a la boca. Però jo opino, i em sembla que d'altres opinen com jo, que les paraules han de passar pel cap de l'autor; que, justament per aquest procés i per la qualitat de la seva imaginació i la força i la serenor del seu cervell, la riquesa de la seva naturalesa es va poder expressar **enterament** i clarament; i que per cap altre procés no ho hauria pogut assolir.

D'aquí es desprèn que l'actor que vulgui representar *Otello*, per exemple, no solament ha de tenir una natura rica de la qual traurà

l'abundor de recursos, sinó que també ha de tenir la imaginació per saber el que vol accomplir i el cervell per saber com ens ho ha de presentar. Així, l'actor ideal serà qui posseirà alhora una natura rica i un cervell potent. De la seva natura, no ens en cal parlar; ho ha de tenir tot. Del seu cervell, n'hem de dir que com més sigui més poc es permetrà de recordar fins a quin punt depèn del seu col·laborador, l'Emoció, i també més poca llibertat li permetrà, sabent el valor que té vigilar-la aferrissadament. A la fi, l'intel·lecte es conduirà ell mateix i conduirà les emocions a un grau tan subtil de raonament que la feina mai no bullirà fins al punt de sobreixir en bombolles amb el seu afany d'activitat, sinó que crearà una escalfor moderada, justa. L'actor perfecte seria el qui posseiria un cervell capaç de concebre i de mostrar-nos els símbols perfectes de tot el que conté la seva natura. No aniria traient foc pels queixals amunt i avall en Otello, fent girar els ulls i torçant-se les mans per donar-nos la impressió de gelosia. Demanaria al cervell que sotgés les profunditats per conèixer el que s'hi amaga i que després s'envolés cap a una altra esfera, l'esfera de la imaginació, i, allà, hi confegís certs símbols que, sense exhibir les passions nues, ens en parlessin amb claredat.

I l'actor perfecte que fes això, amb el temps s'adonaria que els símbols s'han de fer principalment amb material de fora de la nostra persona. Però ja us en parlaré prou, de tot això, quan serem a la fi de la xerrada. Abans, us ensenyaré que l'actor tal com és avui haurà de desaparèixer; un dia o altre s'haurà de fondre en una altra cosa, si volem veure obres d'art al reialme del Teatre.² Mentrestant, no us descuideu que l'aproximació més justa a l'actor ideal que mai hagi existit, amb el cervell dominant la seva natura, ha estat Henry Irving. Hi ha molts de llibres que en parlen, però el millor de tots és la cara d'ell. Mireu d'aplegar tants retrats, fotografies i dibuixos d'ell com pugueu i proveu de llegir-hi el que hi ha. Per començar, hi trobareu una màscara, i el que això significa és de màxima importància. Em fa l'efecte que trobareu difícil de dir, quan li mirareu la cara, que traïx les febleses que podria haver-hi a la natura. Proveu d'imaginar-vos aquesta cara en moviment —el moviment que sempre va ser sota el control de la ment. ¿No veieu que la boca ha estat feta perquè la bellugui el cervell, i que aquest mateix moviment que anomenem expressió crea un pensament tan definit com la línia d'un dibuixant en un tros de paper o com la corda d'un músic? No veieu que els ulls s'entornen lentament i s'engrandeixen? Només aquests dos moviments contenen una lliçó tan gran per a l'esdevenidor de l'art del teatre, i fan ressaltar tan clarament el bon ús de l'expressió oposat al mal ús, que m'estranya que més gent no s'hagi adonat de com serà el futur

Hauria de dir que la casa d'Irving era el lligam entre aquella ex-

2. Vegeu *L'actor i la supermarioneta*, pàg. 47

pressió espasmodica i ridícula del rostre humà tal com el varen fer servir els teatres dels darrers segles, i les màscares que es faran servir en floc de la cara humana en un futur pròxim.

Proveu de pensar en tot això quan hàgiu perdut l'esperança d'arribar a reflectir la vostra natura a la cara i en tota la persona sota el domini que cal. Tingueu per cert que hi ha alguna cosa a més de la cara i de la persona que podeu fer servir i que és més fàcil de controlar. Sapiguen-ho, però, ara per ara, no proveu pas d'atrapar-la. Continueu sent actor, continueu aprenent tot el que s'ha d'aprendre, com és ara allò que fa referència al control de la cara, i un dia, finalment, aprendreu que no s'ha de controlar pas enterament.

Us dono aquesta esperança perquè, quan aquest moment arribara, vosaltres no fareu com els altres actors han fet. S'han trobat amb aquesta dificultat i l'han esquivada, han pactat, i no han gosat d'arribar a la conclusió a la qual un artista ha d'arribar si és fidel a si mateix. És a dir, la màscara és l'únic mitjà adient de retratar l'expressió de l'ànima mostrada a través de l'expressió de la cara.

SOBRE EL DIRECTOR D'ESCENA*

Després d'haver estat actor, heu de ser director d'escena. Un títol més aviat desorientador, ja que no us permetran pas de dirigir l'escena. És una posició estranya, i en traureu un bon xic d'experiència, encara que aquesta experiència no us durà ni grans satisfaccions a vosaltres ni grans resultats per al teatre al qual treballeu. Que bé que sona aquest títol, director, director d'escena! I vol dir «mestre en la ciència de l'escena».

Cada teatre té un director d'escena, tanmateix em temo que no hi hagi cap mestre de la ciència de l'escena. Potser ja sou sots-director d'escena. Per tant, us recordeu de l'alegria plena d'orgull que vàreu sentir quan us van cridar i amb paraules solemnes us van informar que el vostre director havia decidit de promoure-us al lloc de director d'escena, i us va demanar de tenir present la importància del nomenament i els dos o tres rals que hi van inclosos. Suposaria que vàreu pensar que havia arribat el dia definitiu i grandios del vostre somni, i que per una setmana vau anar amb el cap ben alt i guaitàveu, allà baix, la infinitat de terra que se us estenia al davant.

Però després, què va passar? ¿No tinc raó, si dic que això us va comportar haver de ser ben d'hora al teatre per vigilar els fusters

Val a dir que he optat per traduir tant *stage-manager* com *stage-director* (que surt als dos diàlegs) per *director d'escena*, per contraposició al *director*, és a dir el director del teatre, que tradueix l'anglès *director*. Així evitem l'ús de *regidor*, terme confusionari, que no es correspon d'altra banda amb el *regisseur* francès. (N. del T.)

i veure si havien encomanat els claus i si havien clavat les targes a les portes dels camerinos? ¿No tinc raó, si dic que vau haver de tornar a l'escenari i us hi vau haver d'esperar per vetllar que tot es fes al seu temps, que el decorat el duguessin a temps i el pengessin a temps? L'encarregada del vestuari, ¿no us va venir gemegant que algú havia agafat un vestit del seu lloc i l'havia substituït per un altre? I ¿no li vau demanar que us duqués la part culpable i no us ho vau manegar amb prou tacte per no olendre ningú i tanmateix aclarir l'assumpte? I vau aconseguir aclarir-lo? I aquestes persones, ¿no se'n van anar covant un odi atapeït contra vós? En el millor dels casos, una d'aquestes us mirava amb bons ulls i l'altra va començar a intrigar contra vós al cap d'una hora. Pels volts de dos quarts d'onze, ¿no éreu encara a l'escenari i els actors no van arribar llavors sent veure que no sabien que vós ja feia quatre hores que hi éreu, i amb la desdenvosa convicció que les portes del teatre s'obrien justament perquè arribaven ells? I al cap d'un quart, com a mínim, sis d'aquests actors ¿no us van venir amb un «escolta, tu» o un «mira, maco» i no us van demanar que féssiu uns arranjaments a l'escena per facilitar-los un xic la feina? I les coses que us demanaven, ¿no eren tan oposades les unes a les altres que acontentar-ne un comportava ofendre els altres cinc? Un cop els havíeu assegurat que hi faríeu tot el que podríeu, no se us va treure un pes del damunt en veure entrar el director del teatre, que en general n'és l'actor principal? I, de seguit ¿no us hi vau adreçar per dir-li les diferents demandes que us havien fet, esperant que ell, com a amo, assumiria la responsabilitat d'arreglar els assumptes difícils? I ¿no us va respondre amb un «no em torbeu amb aquests detalls; feu el que us sembli més bè»? I vós, en aquell instant ¿no vau saber al fons del vostre cor que tot era una farsa —el títol, el nomenament i la resta?

I, aleshores, comença l'assaig. Hom diu les primeres paraules; surt la primera dificultat. La peça comença amb una conversa entre dos senyors asseguts a taula. Quan ja fa uns cinc minuts que han començat, el director interromp amb una pregunteta. Demana si s'equivoca, i diu. «A l'assaig d'ahir, ¿el senyor Brown no es va alçar a aquesta o a aquesta altra línia, enretirant la cadira amb un moviment sobtat?» L'actor, un pèl empipat de ser motiu del primer entrebanc en el curs de la jornada, i tanmateix no volent carregar-se la culpa de res, demana amb la mateixa amabilitat: «¿Que són les cadires que hi ha d'haver el dia de l'estrena?» El director es gira cap al director d'escena i li fa la pregunta: «Són aquestes, les cadires que tindrem per a l'estrena?» «No, senyor», respon el director d'escena. Una ullada de desaprovació, encara que sigui molt lleu, passa a reflectir-se del director a les cares dels dos actors, i un vent d'inquietud travessa el teatre. És la primera enganxada. «Em sembla que valdria més que a l'assaig, hi féssim servir les cadires que farem servir a l'estrena.» «Sí, senyor, perfecte.» El director d'escena pica de mans. «Isherwood!»

Un homenet prim, trist, amb una mascara impenetrable a causa de la seva profunda tristesa, compareix a l'escenari i es planta davant el jutge. Vacil·la. «Als assaigs, hi farem servir les cadires que han estat encomanades per a l'estrena.» «No s'han encomanat cadires per a l'estrena, senyor.» El vent s'alça. L'esclat del llampec brilla a la cara del director, i a l'arrufament de celles dels actors, hi retruny el tro. El director d'escena demana per veure la llista d'*atrezzo*, que equival a dir la llista de coses que es faran servir a l'escena. L'Isherwood llança una mirada patètica pel desert de l'escena a la recerca de la primera actriu. Com que és la dona del director, no té cap motiu per arribar a l'hora. Quan arribara, farà l'aire d'estar ocupada en afers més importants en altres bandes. L'Isherwood respon: «Tenia ordres de posar aquestes cadires a l'escena segona, perquè són cadires de tapisseria vermella i rosa.» Un gran moment per al director. El tro ressona. «Qui us va donar aquestes ordres?» «La senyoreta Jones.» (La senyoreta Jones és la filla de l'actriu principal, que és la muller del director. La posició d'ella no és definida, al teatre, però podríem dir que «la d'ajudant de la seva mare»). D'aquí ve l'absència de cadires. D'aquí ve l'empipament de tota la companyia. D'aquí ve la pèrdua de temps en tants de teatres, i d'aquí ve la pèrdua de l'Art.

Això no és més que una de les proves del director d'escena, que més aviat fa el paper del pneumàtic que no pas el de l'eix de la roda de l'escena. L'assaig continua. El director d'escena hi ha de ser tota l'estona, amb poc control de la situació i no sent-li permès d'opinar gaire, però sent el responsable dels errors. I quan s'acaba l'assaig, mentre els actors se'n poden anar a dinar, ell se n'ha d'anar al magatzem d'*atrezzo*, al taller on pinten els decorats, a on són els maquinistes —ha de sentir totes les queixes i ha de veure que tot s'endarrerix. I quan la companyia torna al teatre, ben fresca després d'una pausa d'una hora si fa no la, hom espera que ell també ho estigui, i de tan bon humor, i això sense haver reposat ni un minut. Això seria un afer fàcil i plaent si ell tenia l'autoritat que el seu títol representa; és a dir, si al seu contracte hi havia les paraules aquestes: «control absolut de l'escena i de tot el que hi ha a l'escena».

Però encara que sigui una experiència estranya, val la pena de fer-la. Ensenya a qui assumeix aquestes terribles responsabilitats l'enorme necessitat que té d'estudiar la ciència de l'escena, perquè quan li tocarà el torn de ser director de teatre podrà estar-se dels serveis del diguem-ne «director d'escena» i ser ell mateix el veritable director d'escena.

Fareu ben fet, després d'haver estat actor uns cinc anys, d'assumir aquestes responsabilitats tan feixugues del director d'escena un o dos anys; i no us descuideu mai que és una situació que pot evolucionar

En *L'Art del Teatre*,³ he parlat del director d'escena ideal i he demostrat que la naturalesa de la seva tasca l'hauria de fer el personatge més important de tot el món del teatre. Per tant, el vostre objectiu hauria de ser esdevenir la persona, capaç d'agafar una peça i de muntar-la, que faci assajar els actors i els transmeti la necessitat de cada moviment, de cada situació; que dibuixi els decorats i els vestits i que n'expliqui la necessitat a qui els ha de fer; i que ho faci, també, quan treballi amb els encarregats dels llums i que els digui clarament el que demana.

Ara bé, si no tenia res de millor per oferir-vos que aquests suggeriments, si no tenia cap altre ideal, cap altra veritat a revelar-vos sobre l'escena i el vostre esdevenidor que això que us he dit, consideraria que no tinc res i us demanaria de no pensar mai més en el teatre. Però, al començament d'aquesta carta, us he dit que us donaria tota mena de coses per animar-vos, perquè tinguéssiu absoluta fe en la grandesa de la tasca que us proposeu d'acomplir; i aquí us ho recordo perquè no penséssiu que aquest director ideal del qual parlo és la fita suprema per a vosaltres. No ho és. Llegiu el que he escrit en *L'Art del Teatre*, i, de moment, ja us és suficient; però estigueu segurs que tinc molt, molt més per dir i que la vostra esperança serà tan alta com qualsevol altra esperança: ni la dels poetes ni la dels sacerdots no aniran més amunt.

Tornant als deures del director d'escena. Em sembla que ja us he explicat les dificultats que hi ha, o bé ja n'heu fet vosaltres mateixos l'experiència, i de segur que us heu adonat que requereixen gran tacte i no gaire talent. Només heu de mirar que practicant el tacte no us torneu massa diplomàtics, perquè és mala cosa. Manteniu fresc el desig d'eleva-vos per damunt de la vostra situació actual. La millor manera de fer-ho és estudiar com dominar els diferents materials amb què haureu de treballar més endavant, quan la vostra posició serà la del director ideal. Llavors, tindreu el vostre teatre propi i el que posareu en escena serà obra del vostre cervell, en gran part l'obra de les vostres mans, i no heu de torbar-vos gens per poder estar a punt.

ESCENA I MOVIMENT

Ja és hora que us digui com arribareu a ser dissenyadors de decorats i de vestuari, i com heu d'aprendre millor a utilitzar la llum artificial. Com heu de menar els actors que treballen amb vosaltres

3. Aquest llibret l'he pogut rescatar de l'enfons on havia estat llançat, i ara torno a ser lliure de campar pel món sota la protecció del senyor Heinemann. El trobareu a la pàgina 91 d'aquest volum.

a treballar amb harmonia els uns amb els altres, amb el decorat, i sobretot amb les idees de l'autor. Heu estat estudiant i continuareu estudiant l'obra que voleu presentar. Limitem-les, aquí, a les quatre grans tragèdies de Shakespeare. Les coneixereu molt bé, quan les començareu a preparar per a l'escena, i la preparació us costarà un any o dos per a cada obra; ja no tindreu dubtes pel que fa a la impressió que voleu crear; el vostre exercici consistirà a veure quina es la millor manera de crear aquesta impressió.

Deixeu-me dir, per començar, que la gran impressió produïda per mitjà del decorat i el moviment dels personatges, és, sens dubte, el mitjà més valuós del qual podeu disposar. Us ho dic, però després de molts dubtes i de molta experiència, i sempre heu de tenir present que és a partir de l'experiència que parlo, i que el millor que puc fer és oferir-vos-la. Encara que sapigüeu que m'he separat de la creença comuna que la peça *escrita* té un valor ferm i absolut per a l'Art del Teatre, no anirem tan lluny com per prescindir-ne. Estem disposats a acceptar que la peça teatral encara rete algun valor i no el farem malbé; la nostra lita és augmentar-lo. Per això, com dic, els grans efectes de conjunt que atrauen la vista afegeiran valor al que el gran poeta ja ens havia deixat de valuós.

Primer de tot ve el decorat. No cal parlar del poder de confusió que pot tenir el decorat, perquè aquí la qüestió no és com crear un decorat que desorienti sinó com crear un espai que harmonitzi amb el pensament del poeta.

Agafem *Macbeth*. Coneixem bé l'obra. En quin lloc passa l'acció? Quin aspecte presenta primer de tot als ulls de la nostra ment i després als nostres ulls?

Jo hi veig dues coses. Veig una roca alta i espadada i veig la boira humida que n'embolcalla el cim. És a dir, un indret per viure-hi homes ferrenys i guerrers, un indret perquè els esperits hi nïin. A la fi, aquesta boira destruirà la roca; a la fi, els esperits destruiran els homes. Ara bé, ja teniu a punt la pregunta. «Com ho farem visible?» També tinc a punt la resposta: «Poseu-hi la roca! I que sobresurti ben enlaire. De seguit, produïu l'efecte de la boira baixa que n'amaga el capdamunt.» Ara bé, m'he decantat gens de la visió de l'ull de la ment?

Però em demaneu. «Quina forma ha de tenir aquesta roca? De quin color ha de ser? Com són les línies altes dels cingles?» Aneu-hi, clauu-hi un cop d'ull; ràpidament anoteu les línies i la direcció que tenen, deixeu estar el cingle. No tingueu por de deixar-les anar massa amunt; mai no hi aniran prou; i penseu que en un full de paper que fa dues polzades podeu fer-hi una línia que sembli que senyoregi milles enlaire i que podeu fer el mateix a l'escenari, perquè és una qüestió de proporcions i no té res a veure amb la realitat.

Em demaneu sobre els colors? Quins són els colors que Shakespeare ens ha indicat? De primer no mireu la natura, sinó l'obra del

poeta. Dos; un per a la roca, per als homes; un per a la boira baixa, per als esperits. Ara, afanyeu-vos a acceptar el meu consell. No toqueu ni un sol color més, llevat d'aquests dos, en tot el procés de disseny de decorats i de vestuari; tanmateix, no us descuideu que cada color té molts matisos. Si no goseu, si no us feu prou de vosaltres o del que us dic, quan el decorat serà acabat no hi veureu amb els ulls l'efecte que havieu vist amb els ulls de la ment quan contemplàveu la imatge que Shakespeare havia assenyalat.

Per aquesta poca gosadia, per la falta de fe en el valor dels límits i de la proporció, es desfan totes les bones idees dels dissenyadors de decorats. Volen fer evidents vint coses alhora. No solament ens volen fer veure l'alçària de la roca i la boira que s'hi arrapa; ens volen fer veure la molsa de les Highlands i la pluja característica del mes d'agost. No poden resistir no ensenyar-nos que saben la forma de les falgueres d'Escòcia i que la seva investigació arqueològica ha estat feta a consciència en tots els assumptes que toquen els castells de Glamis i Cawdo. I així, provant de dir-nos tantes coses, no ens diuen res; tot és confós:

«El més sacrileg dels assassiniats
ha destruït el temple venerable
del Senyor i ha robat tota la vida
del santuari.»*

Doncs, feu el que us dic. Practiqueu amb el llapis al paper, a petita escala i a gran escala; practiqueu pintant teles, perquè pugueu veure vosaltres mateixos que el que us dic és cert —si sou anglesos, afanyeu-vos, perquè si no, els que llegeixen això en altres països hi trobaran veritats tècniques i us passaran al davant abans mateix que us en pogueu adonar. Però el cingle i la boira baixa no són pas les úniques coses que heu de tenir en compte. També heu de considerar que al peu d'aquesta roca, hi pul-lulen els clans d'estranyes desficiis terrenals i que la boira embolcalla esperits innumbrables; parlant més tècnicament, heu de pensar en els seixanta o setanta actors que s'han de bellugar a peu d'escenari i els altres personatges que, evidentment, no aniran penjats amb fils i que tanmateix s'han de veure ben clarament separats dels éssers més materials i humans.

És evident, aleshores, que en algun punt de l'escenari s'haurà de crear aquesta curiosa sensació de línia divisòria perquè l'espectador, fins i tot si només mira amb els seus ulls físics, estarà convençut que ambdues coses són coses separades. Us diré com ho heu de fer. La línia i la proporció han suggerit la substància material roca, to i color (un sol color) suggeriran l'etèria, la del buit, la boira baixa.

* SHAKESPEARE, W. *Macbeth*, trad. de Josep M. de Sagarra, Institut del Teatre, Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal, núm. 4, Barcelona, 1979, pàg. 54. (N. del T.)

Ara bé, dugueu aquest to i color cap avall fins que gairebé arribi al nivell del terra; però heu de parar compte que davall cap a un lloc decantat de la substància material, la de la roca.

Em demaneu que us expliqui tècnicament el que vull dir. La vostra roca ocupa només la meitat de l'amplada de l'escenari, posem que sigui el costat, d'un cingle al voltant del qual serpentejen uns quants corriols que s'ajunten en un espai pla que ocupa la meitat o dos terços de l'escenari; hi teniu *lloc* suficient per a tots els homes i dones. Ara obriu l'escenari i la resta. Deixeu un buit a dalt i un altre a baix i, en aquest buit, deixeu que la vostra boira baixa hi caigui i s'hi esvaeixi; i, d'aquí, en feu sortir els personatges que heu confegit i que figuren els esperits. Ja sé que encara no esteu prou tranquils pel que fa a la roca i la boira. Ja sé que per dins aneu rumiant que més endavant de la peça vénen uns quants «interiors», com els anomenen. Però, per l'amor de Déu, no us en preocupeu! Recordeu-vos que l'interior d'un castell és fet del material que surt de les pedreres. Que no és justament del mateix color que la roca? I els cops de pic que han fet saltar els carreus de les pedreres, ¿no els han donat la mateixa aparença que els hauria donat al pluja, el llamp, la glaçada? No haureu pas de canviar de parer o d'impressió a mesura que avançareu la feina. Haureu, però, de donar variacions del mateix tema: la roca, els bruns; la boira baixa, els grisos i per aquest mitjà, oh, meravella de meravelles, realment haureu mantingut la unitat! El vostre èxit dependrà de la capacitat de fer variacions d'aquests dos temes. Però penseu de no fugir del tema principal de l'obra, mentre cerqueu variacions del decorat.

Per mitjà del decorat, podreu menar els moviments dels actors i heu de poder recalcar la impressió de quantitat sense haver d'afegir realment cap home als quaranta o cinquanta que teniu. Tanmateix, no heu de malgastar un sol home, ni col·locar-lo en una posició que una sola polzada se'n perdi; per això, el lloc on es mogui ha de ser la part de l'escenari estudiada amb més cura. Però, dient-vos de no perdre ni una **polzada**. No cal dir res més sobre aquest punt. Per la suggestió, aportareu a l'escenari la sensació de cada cosa —la pluja, el sol, el vent, la neu, la calamarsa, la calor intensa—, però no els hi aportareu mai provant de lluitar amb la natura per arrencar-li algun d'aquests tresors i exposar-los als ulls de la multitud. Per mitjà de la suggestió podreu traduir totes les passions i pensaments de generacions enteres i podreu ajudar l'actor a traspassar-nos els pensaments i les emocions del personatge concret que encarna. La realitat, la precisió del detall són inútils a dalt de l'escenari

¿Voleu més indicacions per arribar a ser dissenyadors de decorats i perquè us surtin bonics i, diguem, per interès de la causa, pràctics i no gaire cars? Em temo que si havia d'escriure el meu mètode, escriuria alguna cosa inútil i dolenta... Però pot ser molt perillós per a alguns imitar el meu mètode. Seria diferent si podieu estudiar amb

mi practicant el que diem uns quants anys. Amb el temps la vostra natura aprendria a rebutjar el que no s'hi adiu i per la iniciació diària i, sobretot, lenta, quedarien només les parets més importants i valuoses del meu ensenyament. Però ja us puc donar unes idees més generals de coses que us valdrà la pena de fer i de coses que podeu deixar de banda. Per exemple, per començar, no us aclapareu —principalment no aclapareu el vostre cervell—, i, per l'amor de Déu, no penseu que és important fer alguna cosa, especialment, alguna cosa brillant.

Em recordo del gran trasbals que vaig tenir quan era un xicot de vint-i-un anys i vaig bregar per fer decorats d'estil tradicional sense sentir cap mena d'afinitat per la tradició; i ho considero temps perdut. Em recordo de quan feia dissenys de decorats per a *Enric IV*. En aquella època treballava a les ordres d'un actor-director. Treballava en un teatre on les cadires i les taules i altres entriquells de detall tenien un paper testimonial desmesurat i, com que no en sabia més, prenia tot això per model. La peça d'*Enric IV*, per aquesta raó, consistia, al meu entendre, en un paper excel·lent, el del Príncep Hal, i trenta o quaranta personatges més que rodaven al seu voltant. Hi havia la taula de costum, amb les cadires al voltant, a la banda dreta. Al fons hi havia la porta de sempre, i en aquella època em va semblar original i agosarat col·locar-la una mica de costat. Hi havia la finestra amb barres i baldes i les cortines arrugades per fer veure que feia temps que es feien servir, i al defora la vista d'un paisatge anglès. Hi havia les gerres grosses, i, naturalment, l'enrenou de la «vil gentalla» que entrava i sortia i la fressa dels alegres bevedors de la sala del costat. Hi havia una música festiva per alçar el teló, aquella tonada de giga gronxada que tothom coneix de tota la vida. Hi havia les tres mosses que passen darrera la finestra, tot rient. L'una treu el cap, riu i diu una paraula al taverner. Després hi ha l'esmoreïment de les rialles i l'orquestra fa un piano, en el moment que el primer personatge entra, i, així, endavant.

Tota la meua feina, en aquesta època, es basava en aquests detalls continus i poca-soltes que m'havien ensenyat que constituïen la posada en escena; i fins que no vaig bandejar tot això del pensament i que no em vaig permetre més de veure res amb els ulls dels directors del temps de Charles Kean, no vaig començar a trobar alguna cosa fresca que pogués valer per a l'obra. I, així, per a mi, dir-vos com heu de compondre els decorats és gairebé del tot impossible: us menaria a nyaps terribles. He vist alguns decorats fets, diguem, segons el meu ensenyament, i són per llençar.

Deixo que els meus decorats sorgeixin no solament de la peça sinó també de les amples alenades de pensament que la peça ha suscitat en mi o fins i tot que altres peces del mateix autor suggereixen. Per exemple, la relació de *Hamlet* amb *Macbeth* és força estreta i una obra pot influir en l'altra. Tantes vegades m'han demanat gent accelerada

d'assolir un petit èxit ràpid o uns quants diners que els expliqués amb detall com componc els decorats, perquè, diuen amb una senzillesa còmpredora, «llavors jo també ho podré fer». Gairebé no us ho creureu, però gent d'allò més estranya m'ho ha dit, i si jo els havia pogut fer servei sense traïr-me com a artista i sense traïr l'art, sempre ho hauria fet. Però ja veieu que hauria estat debades! Dir-los en cinc minuts o en cinc hores o fins i tot en un dia com s'ha de fer una cosa que m'ha costat tota la vida de començar a fer, és absolutament impossible. I tanmateix, cada cop que no he estat capaç de decidir-me a partir els meus coneixements en petits bocins per donar-los a aquesta gent, han estat més que indignats i algun cop malèvols!

I ja veieu que no és que no vulgui explicar-vos la mida i forma de les meves teles de fons, el color que els poso damunt, les peces de fusta que no s'hi han de clavar, la manera com s'han de tractar, els llums que les han d'il·luminar i com i per què faig tota la resta; és perquè si us deia tot això, encara que us fes servei els dos o tres anys primers i poguéssiu muntar peces amb prou «efectes» per satisfer la curiositat de força gent, encara que us beneficiéssiu amb això, hi perdria a la llarga i jo fóra un mal ministre de l'art, perquè el traïria. No ens interessa el que pot produir «efecte» o diners. Ens interessa el cor de la qüestió i estimar-la i entendre-la. Per això, acosteu-vos-hi de totes bandes, envolteu-la i no us deixeu anar mai al determini d'endinsar-vos fins al secret —el secret de la creació d'una nova bellesa— i, aleshores, tot anirà bé.

Quan prepareu una obra, mentre teniu la ment ocupada amb el decorat, deixeu-la saltar de seguida enllà i penseu en els actors, en el moviment, en la veu. No decidiu res encara, i torneu a saltar cap a un altre pensament relacionat amb una altra part d'aquest conjunt. Considereu el moviment decantat de tot decorat, de tot vestuari, merament com a moviment. D'alguna manera, barregeu el moviment d'una persona amb el moviment que veieu amb l'ull de la ment a l'escena. Ara, aboqueu-hi tot el color. Ara, esborreu-ne tot el color. Torneu a començar. Considereu solament les paraules del text. Emboliqueu-les i desemboliqueu-les a l'entorn d'alguna imatge enorme i impossible; i, ara, feu aquesta mateixa imatge possible mitjançant les paraules. Veieu el que vull dir? Mireu la qüestió de cada punt de vista i a través de cada mitjà i no feu via de començar la feina fins que un d'aquests mitjans us hi *obligarà*. Més aviat podeu liar-vos d'influències alienes que moguin la vostra voluntat que no pas del petit cervell humà. Potser no és l'ensenyament metòdic de l'escola. Els resultats als quals arriba ja els coneixem i no són pas per galejar-ne. L'ensenyament dur, positiu, mecànic, pot ser bo per a una classe però no ho és gaire per a l'individu, i quan hauré d'ensenyar a una classe, no els ensenyaré amb paraules sinó amb demostracions pràctiques.

De passada, us podria dir un parell de coses que us anirà bé de no fer. Per exemple, no us capliqueu amb els llibres d'indumentària.

Quan tingueu una dificultat grossa consulteu-ne un per veure fins a quin punt us serà de poc ajut, però el millor que podeu fer és no embolicar-vos amb aquestes coses. Manteniu-vos clars i frescos d'esperit. Si estúdieu com heu de dibuixar un personatge, com hi heu de posar un jec, els cobertors de peus i cap, i proveu de variar aquests cobertors amb totes les formes i maneres interessants, divertides i boniques, arribareu més lluny que atapeint-vos els ulls i enterbolint-vos el cervell amb Racinet, Planchet, Hottenroth i tota la colla. Els vestuaris de colors són els pitjors, i hi heu d'anar amb compte i ser absolutament independents i lliures quan reconsideru el que heu mirat. Poseu-los en dubte, mal·lieu-vos-en completament. Si després us adoneu que tenen força cosa bona, potser no us equivocareu; però si les accepteu de dret, tot el vostre criteri i sentit per dibuixar un vestit es trobaran perduts; podreu dissenyar un vestit de Racinet o de Planchet i us recalcareu massa en aitals homes històricament exactes que alhora són històricament falsos.

Viollet le Duc ho fa més bé que aquests que he dit. Estima molt els mínims indicis que s'amaguen en el vestit i s'hi ajusta fidelment; però amb tot, el seu llibre és més per a un novel·lista històric, i encara se n'ha d'escriure un sobre el vestit imaginatiu.

Dibuixeu-ne continuament, d'aquests vestits imaginatius. Per exemple, feu un vestit bàrbar per a un pillastre, un vestit que no tindrà res que puguem dir que sigui històric i, tanmateix, serà alhora pillastre i bàrbar. Ara, feu un altre dibuix per a un altre vestit bàrbar, per a un home que és agosarat i tendre. Ara, feu-ne un tercer per a un que és lleig i venjatiu. Scrà un exercici. Probablement, al començament, fareu nyaps, perquè no és cap cosa fàcil de fer, però us asseguro que si hi persevereu prou de temps, ho podreu fer. Llavors, tirem endavant; proveu de dibuixar el vestit per a un personatge diví i per a un personatge demoníac; per descomptat, seran estudis de vestits individuals, però penseu que la principal força d'aquest sector de la feina rau en el vestit de la massa. Això de considerar els vestits de la massa individualment.

Passa el mateix quan estudiem els moviments, els moviments de masses en escena. Heu de tenir cura de no seguir el costum. Sovint sentim a dir que cada membre de la Companyia de Meiningen que compon la gran gernació de *Juli Cèsar* representava el seu propi paper. Això pot ser molt engrescador com a curiositat, i atractiu per a un públic més aviat beneït que diria segurament: «Oh, que interessant, això d'anar a veure cada figurant de qualsevol racó, que representa el seu paper propi! Quina meravella! És exactament com a la vida.» I si aquest és l'ideal vostre i la vostra fita, entesos i deixem-ho estar.

Però sabem que no l'és. Les masses han de ser tractades com a masses, com Rembrandt tracta una massa, com Bach i Beethoven tracten una massa, i el detall no hi té res a veure. El detall és bo per

si mateix i al seu lloc. No aconseguí produir la sensació de massa aplegant una gran quantitat de detalls. El detall pot formar la massa solament en mans de gent que adoren el rebuscat, i és molt més fàcil arregar una colla de detalls que de crear una massa que posseeixi bellesa i interès. Al teatre, de seguit es giren devers la natura quan volen crear aquesta complicada estructura. Un centenar d'homes per compondre una gentada, o, diguem, tot Roma, com en *Juli Cèsar*; un centenar d'homes i a cadascun li diuen que representi el seu paperet. Cadascun actua a la seva, escridassant-se a la seva manera; cadascun amb crits diferents, tot i que molts d'ells copien els que fan més efecte, i, així, cap a la fi de les primeres vint representacions tothom fa els mateixos crits. I cadascun d'ells té la seva acció particular, que al cap de les vint primeres representacions s'ha tornat l'acció més ben acollida i que fa més d'efecte; i per aquest camí es compon una multitud considerable d'homes que branden els braços i que cri-den i que pot fer l'efecte, a algunes persones, d'una immensa gernació. A d'altres els fara l'efecte d'un batibull d'estació de tren.

Eviteu tota aquesta mena de coses. Eviteu el diguem-ne «naturalisme» tant als decorats com al vestuari. El naturalisme va pujar a l'escenari perquè tot l'artificial s'havia tornat relistoladament insípid; però no us descuideu que existeix una cosa que és l'artificial *noble*.

Algú va escriure sobre el moviment i el gest natural: «Wagner ja feia molt de temps que havia posat en pràctica, a l'escena, el sistema del gest *natural*, que un actor francès va assajar uns quants anys més tard al Théâtre Libre de París; un sistema que, per sort, tendeix a ser més i més adoptat.» Vosaltres existiu per privar que aquestes coses s'escriguin.

Aquesta tendència devers el natural no té res a veure amb l'art, i és abominable quan hi apareix, tant com l'artificialitat és abominable quan es troba en la vida diària. Hem d'entendre que són dues coses separades i que hem de mantenir-les cadascuna al seu lloc; no esperem pas que ens alliberem tot d'un plegat d'aquesta tendència a ser «naturals»; de fer decorats «naturals», de parlar amb una veu «natural», però ho combatrem més bé estudiant les altres arts.

Però ens hem de treure del cap definitivament la idea d'acció natural o no natural. I en comptes d'això, hem de parlar d'*acció necessària o no necessària*. L'acció necessària en un cert moment, podríem dir que és l'acció natural en aquell moment; i si això és el que volem dir per «natural», entesos. Mentre sigui justa és natural, però no ens hem de voler ficar al cap que qualsevol acció natural, a l'atzar, sigui justa. De fet, no hi ha gairebé cap acció que sigui natural. L'acció és una manera de fer malbé alguna cosa, diu Rimbaud.

I treballar amb companyia d'actors perquè ensenyin a dalt de l'escenari els gestos que es veuen a cada saló, club, taverna o golfes ha de semblar a tothom poc més que una bajanada. Que hi ha companyies que treballen així, ja ho sabem prou, però és gairebé increïble per

la criaturada que suposa. Així com us he dit que us inventéssiu vestits suggestius, també hauríeu d'inventar-vos sèries d'accions o gestos suggestius, tot tenint present la gran divisió que hi ha entre l'acció de l'individu, i recordant que cap gest no és millor que un gest mínim.

Us he dit que féssiu dibuixos per a tres vestits de l'època barbara, cadascun amb les característiques d'un personatge particular. Conleuriu acció a aquestes figures que heu fet. Creeu uns gestos suggestius per a ells, limitant-vos a les tres indicacions que us he donat: el pillastre, l'agosarat tendre i el lleig i venjatiu. Estudieu-los, dueu arreu el quadern o la carpeta i inventeu continuament amb el llapis petits suggeriments de formes i de cares marcades amb aquestes tres impressions; i, quan n'hàgiu recollides a dotzenes, agafeu-ne les més belles.

I, ara, una paraula d'aclariment. Expressament no he dit les de més «efecte», sinó que he fet servir la paraula «belles» com els artistes la fan servir, i no pas com al teatre la fan servir.

No podeu demanar que us expliqui tot el que un artista entén per la paraula «bell»; per a ell, és el que té l'equilibri màxim, la cosa més *justa*, el que sona una nota plena i perfecta. No és el bufó ni es el planer; no sempre és el magnífic i el grandios; ni el que és suntuós; rarament el que «fa efecte» tal com ho entenem al teatre. Encara que, de vegades, tot això també és «bell». La Bellesa és una cosa tan àmplia que gairebé abraça totes les altres coses; fins i tot abraça la lletgesa, la qual alguns cops deixa de ser el que tenim per lletjor i abraça coses asproses, però no pas *incompletes*. Quan el significat de la paraula *Bellesa* es tornarà a sentir plenament al Teatre, podrem dir que el despertador del Teatre és a la vora. Quan la paraula «efecte» l'esborrarem dels llavis, aquests estaran preparats per pronunciar la paraula *Bellesa*. Quan al Teatre parlem del que «fa efecte», volem dir alguna cosa que traspasarà els llums de rampa. L'actor veterà diu al novell que alci la veu, que «l'escupi» —«Escup, noi; llança-la al fons del teatre.» Tampoc no és un mal consell; però pensar que no ho hem arribat a **aprendre en els últims cinc o sis-cents anys**, i que tampoc no hem anat *més lluny d'aquí*, això és el que desespera de **tot plegat**. És evident que tots els gestos i totes les paraules de l'escena, **primer** de tot han de ser vistos i sentides, respectivament, amb tota **claredat**. És evident que tots els gestos característics i tots els parlaments assenyalats han de tenir una forma netament marcada **perquè** puguin ser entesos clarament. **Ja se sap**. No cal dir que passa el mateix amb totes les altres arts. Però no és l'única cosa essencial que els més grans han d'anar remugant continuament a les orelles dels més joves que pugen a l'escenari. Això, aviat ensenya l'actor novell a ser mestre en trucs d'ofici. Instintivament, agafa la dreuera que mena a aquests trucs. Aquesta manera de fer, a base de trucs, ha generat la paraula «teatral». I puc assenyalat la raó per la qual l'actor novell s'escarrassa amb aquests inconvenients al moment de

començar l'experiència de l'escena. És que abans d'aquesta experiència no ha passat gens de temps com a estudiant ni com a aprenent.

No hi crec pas gaire, en les escoles. Més aviat crec en la gran escola que el món ens ofereix. Però hi ha una gran diferència entre l'ensenyament del «món» a l'actor i l'ensenyament del «món» als altres artistes que no van tampoc a les acadèmies. Un jove que és pintor, músic, poeta, arquitecte, o escultor pot ser que mai a la seva vida no posi els peus en una acadèmia, i pot voltar deu anys pel món —aprenent aquí, aprenent allà, fent experiències i escarrassant-se sense que els altres se n'adonin. El jove actor pot ser que tampoc no posi els peus en una acadèmia, i també pot voltar pel món i pot fer experiències exactament com la resta, però —i aquí rau l'enorme diferència— *totes les seves experiències, les ha de fer davant el públic*. Cada petita minúcia de la seva feina, des del primer fins al darrer dia del seu aprenentatge, ha de ser vista, i ha d'endurar el foc de la crítica. Sempre n'estaré agraït, de la crítica elevada. Per a algú que tingui deu anys d'experiència en qualsevol feina, exposar-se al foc de la crítica serà mil vegades de profit, tant per a ell com per al que fa. S'hi ha preparat, en té la força; sap a què s'enfronta. Però que hagi de passar per aquí cada vailet i cada mosseta *el primer any que emprenen tímidament aquesta enorme tasca, no solament és injust per a ells, sinó que ho és per a l'Art del Teatre*.

Pintem-ho com si, ara, nosaltres fóssim totalment nous en aquesta feina. Tenim el deficiència de posar-nos mans a l'obra. De bon grat i amb un coratge com una casa acceptem un petit paper. Té vuit ratlles i nosaltres hi sortim uns deu minuts. Estem encantats, encara que ben morts de por. Diguem que siguin vint ratlles. Què us penseu?, que direm que no? Hi haurem de sortir sis vegades. Què us penseu?, que fugirem? Potser no som àngels, però tampoc no som tan babaus de no saber fer una entrada. Ens sembla que som al cel. Som-hi! L'endemà al matí: «Quina llàstima que el director hagi triat un noi que no en sap per a un paper tan important».

No és pas que retregui al crític això que ha escrit: No vull pas dir que matí un gran artista o que ens rompi el cor. Només dic que és tan immerescut que és ben natural que *ens en rescabalem abusant del mateix art que hem començat a estimar, recorrent als «efectes», costi el que costi*. Hem rebut aquesta crítica; havíem fet el que havíem pogut; els altres han rebut bones crítiques; ja no ho podem sofrir més; fem el que ells fan, recorrem als «efectes». La majoria dels actors joves passen uns cinc anys de sofriment agut abans de tornar-se «efectistes», d'abocar-se als «efectes», de tornar-se «teatrals». La crítica prematura escapça l'actor jove que seria un artista tant com podria i en fa un traïdor a l'art que estima. Vigileu, amb això, i deixeu-vos d'«efectes». Rebeu les males crítiques amb gràcia i sabent que amb paciència i orgull podeu sobreviure i distanciar tot el que us envolta. Ja està bé que el crític digui que en tal moment no vau estar

a l'altura o que representaveu malament el paper, si només fa quatre o cinc anys que feu teatre i temptegeu a poc a poc el camí en comptes d'abocar-vos als trucs per recalcar-vos-hi. Ja està bé que diguin això, perquè diuen la pura veritat —n'haurieu d'estar contents—; però inconscientment desvelen una veritat encara més profunda. És aquesta. com més bo és l'artista pitjor és l'actor.

Animeu-vos, doncs. Continueu tal com us he dit al començament, de ser actor mentre pugueu aguantar, fins al punt que sentiu que ja us rendiríeu; aleshores, salteu de seguida cap a la banda del director teatral. I aquí, com he assenyalat, us trobareu en una situació millor, perquè us acosteu al punt on hi ha —endormiscada, és ben veritat— la musa del teatre. Els vostres decorats de més efecte, els muntatges, el vestuari i la resta, seran naturalment els més teatrals. Però aquí la tradició no és tan forta, i és aquí on trobareu alguna cosa de la qual us podeu confiar.

El crític no és més benèvol amb el director teatral, però, d'una manera o altra, no s'inclina tant a fer servir la paraula «efecte». Sembla que tingui un coneixement més ampli de la bellesa o de la lletjor d'aquestes coses. Pot ser que la tradició del seu art li permeti el següent: pel que fa a la *posada en escena*, tal com l'entenem avui dia, no és més que un desenvolupament més modern del Teatre, i el crític hi té més llibertat de dir el que vol. Sigui com sigui, quan sereu director no haureu de comparèixer cada vespre a l'escenari en persona, i, per tant, tot el que escriguin sobre la vostra feina no us ho podreu prendre com a crítica personal.

Pensava dir-vos, aquí, quatre coses sobre l'ús de la llum artificial; però apliqueu, també, el que he dit del decorat i del vestuari a aquesta altra branca de l'ofici. Alguna cosa s'hi pot aplicar. Dir-vos els estris que heu de fer servir i com es fan servir per assolir resultats llampants no és gaire pràctic. Si teniu enginy per inventar-vos els decorats i els vestits dels quals he parlat, aviat tindreu l'enginy de trobar la vostra manera pròpia de fer servir la llum artificial que tenim al teatre.

A la fi, abans que passem a assumptes més seriosos, permeteu-me que us doni el darrer consell. Quan tingueu algun dubte, escolteu l'home de teatre, encara que només sigui la sastressa, abans de parareu al que diu l'afecionat. Uns quants pintors, uns quants escriptors i uns quants músics han utilitzat el nostre Teatre com una espècie de reflexió del seu art.

Ancu amb compte de no fer gens de cas al que diuen o al que fan. Un tros de pica-claus del teatre en sap més del nostre art que aquests afecionats. El pintor, últimament, ha fet una incursió de lluitament a les rodalies del teatre. Ben sovint es tracta d'un home de força destresa intel·lectual i carregat de teories excel·lents, teoria de l'Art que cadascú en el seu terreny sap com ha de cultivar més bé; i aquestes teories, les ha il·lustrades perfectament en el seu sector particular

de l'Art. Al Teatre esdevenen pura afectació. És ben logic suposar que un home que ha passat quinze o vint anys de la seva vida pintant a l'oli damunt una superfície plana, gravant el coure o la llasta produirà alguna obra pictòrica; i que posseeix les qualitats de la pintura, però res més. I el mateix passa amb els músics; produiran una obra musical. I així passarà amb el poeta; produirà una obra literària. Tot plegat, serà ben pintoresc i ben bonic, però, desgraciadament no tindrà res a veure amb l'Art del Teatre. Vigileu amb aquesta gent; us en podeu estar. Si teniu alguna cosa a emprendre amb ells, acabareu sent vosaltres els afeccionats. Si algun d'ells us vol parlar del Teatre, aneu amb compte a demanar-li, primerament, quant de temps fa realment que hi treballa, abans de perdre un segon més amb les seves teories inaplicables.

I com que gairebé el darrer que hem dit era sobre aquests homes, el darrer de tot serà sobre la seva *obra*. És una obra tan bella, hi han descobert unes lleis tan bones i les han seguides tan bé, i han renunciat tant a les seves esperances mundanes, en aquesta gran recerca de la bellesa, que quan la Natura us semblarà massa difícil d'entendre, correu de dret a aquests individus, vull dir a la seva obra, i us traurà de tota dificultat, perquè les seves obres són les millors i les més saberudes del món.

L'ESDEVENIDOR: UNA ESPERANÇA

I ara provaré d'emmenar-vos més enllà de la posada en escena de la qual us parlava, i us faré veure algunes possibilitats més grans que us esperen.

He arribat a la fi del que us deia de l'assumpte tal com és, i espero que passareu aquests anys com a actor, com a regidor, com a dibuixant de decorats i vestuari i com a director sense grans destorbs. Per reeixir-hi, encara que sigui durant l'aprenentatge, heu de mantenir la vostra opinió pròpia, heu de guardar-vos-la ben íntimament, i sobretot recordeu-vos que no espero pas que mantingueu la meua ni la defenseu en públic. Fer-ho seria afeblir la vostra posició i rebaixar el valor d'aquest temps de preparació. Per a mi no té cap mena de valor que la gent es convenci de la vostra fe en la veritat de les meves asseveracions, teories i pràctiques: el que per a mi té valor és que vosaltres n'estigueu convençuts. I perquè no hi posin entrebancs, vull que no correu cap risc i que guardem les nostres conviccions per a nosaltres. No mireu pas d'aconseguir-me adeptes. No correu el risc d'encarar-vos ni amb l'acomiadament de la vostra feina ni amb la negació de les nostres mútues creences. De passada, no hi ha cap necessitat d'arribar a aquesta alternativa. ja he rebut tants de rebuls per haver proclamat en veu alta la meua fe en la causa de la veritat de la nostra

feina, i sempre estic a punt d'entomar-ne més, si amb això vosaltres podeu fer un salt endavant i treure'n profit, lent-me servir de cavall de batalla. M'hi divertiré, perquè hi ha una punta de gresca en tot això, i sera la meva recompensa. Penseu que ataquem un monstre; un enemic molt poderós i astut; i si em voleu fer algun senyal, que sigui un mitjà més secret que no pas la telegrafia sense fils. Entendré la comunicació.

Quan haurà acabat l'aprenentatge, de sis o deu anys, ja no hi haurà necessitat d'amagar-vos més: estareu prou ben preparats per lluitar i us tocarà de desplegar la vostra ensenya, perquè sereu a la frontera del vostre Reialme. D'aquest Reialme, ara us en parlaré.

Faig servir el mot «Reialme» instintivament parlant del domini del Teatre. Expressa més bé el que vull dir. Potser d'aquí a tres o quatre mil anys, la paraula Reialme haurà desaparegut —Reialme, Reialesa, Rei—; però ho dubto; i si és així, alguna altra cosa igualment bella prendrà el seu lloc. Serà la mateixa cosa amb un embolcall diferent. No podeu inventar res de més bell que la Reialesa, la idea del Rei. És merament una altra paraula per designar la Individualitat, la personalitat serena i sagaç; i mentre el món serà món, la personalitat més serena i més sagaç serà el Rei. En alguns casos, no gaire corrents, se'n diu President o Papa, o algun cop, General, tot és si fa no fa el mateix, i no serveix de res negar-ho: és el Rei. L'artista aprecia molt aquesta idea. Hi ha el sentit del perfecte equilibri. El Rei, per a l'artista, és aquesta part de la balança que els artesans feien d'or o, de vegades, cobrien de pedres precioses; el mànec delicadament treballat sense el qual la balança no pot existir, i damunt el qual s'ha de fixar l'ull de qui pesa. per això, he agalat la balança com a emblema del nostre nou art, perquè el nostre art es basa en la idea del perfecte equilibri, que surt del moviment.

I aquí hi ha el que al començament us he promès: que us aportaria. Heu passat per l'aprenentatge sense sucumbir pel canvi; esteu preparats per rebre-ho. Si no ho haviu fet així, ni tan sols no serieu capaços de veure-ho. No tinc cap temor que el que us llanço a vosaltres, altres mans ho agafin, perquè és visible i tangible només als qui han passat per aquest aprenentatge. Al començament, per a vosaltres hi havia la Interpretació; vàreu passar a la Representació i ara avanceu cap a la Revelació. Quan interpretàveu i representàveu, fèieu servir aquells materials que sempre s'han fet servir; és a dir, la figura humana exemplificada en l'actor, la paraula exemplificada en el poeta a través de l'actor, el món visible ensenyat per mitjà de la posada en escena. Ara revelareu les coses invisibles per mitjà del moviment, les que es veuen amb els ulls i les que no s'hi veuen, pel meravellós i diví poder del Moviment.

Hi ha una cosa que l'home no ha après encara a dominar, una cosa que l'home no somiava que l'estava esperant perquè s'hi acostés amb amor; era invisible i tanmateix sempre present dintre seu. Una

cosa que espera que se li acostin els homes apropiats, disposada a planar amb ells per tots el àmbits, per damunt de la Terra... És el Moviment.

Hi ha com una creença general que les veritats només poden ser revelades amb paraules. Fins i tot la saviesa de la Xina s'ha expressat així: «La veritat espiritual és profunda i àmplia, d'inlinita excel·lència, però de comprensió difícil. Sense paraules, fóra impossible d'exposar-ne la doctrina; sense imatges, no se'n podria revelar la forma. Les paraules expliquen la llei de dos i sis, les imatges tracen la relació de quatre i vuit. ¿No és profund, tan infinit com l'espai, bell més enllà de tota comparança?»

Però, ¿què en diu, d'aquesta cosa infinita i bella que sojorna a l'espai anomenada Moviment? Del so, n'hem tret aquesta meravella de meravelles anomenada Música. La Música! En podríem parlar com Sant Pau parlava de l'amor. És tota amor, és tot el que diu que l'amor hauria de ser. Pateix tota cosa i és benigna; no és entonada, no es capté indecentment; creu en tot, espera en tot: és infinitament noble.

I tant com una esfera s'assembla a una altra, així el Moviment és com la Música. M'agrada de recordar que totes les coses sorgeixen del moviment, fins i tot la música; i m'agrada de pensar que serà un honor suprem per a nosaltres ser els servidors d'aquesta força suprema, del Moviment. Perquè ja veieu en què el teatre —fins i tot el pobre teatre perdut i esgarriat— esta relacionat amb aquest servei. Els teatres de tots els països, d'Orient i d'Occident, s'han desenvolupat —encara que sigui un desenvolupament degenerat— a partir del moviment, el moviment de la forma humana. Ho sabem perquè en tenim el testimoniatge: abans que l'ésser humà assumís la greu responsabilitat de fer servir la seva persona com a instrument a través del qual passés la bellesa, hi havia una altra raça més sàvia que feia servir altres instruments.

En els primers temps, el dansaire era un sacerdot o una sacerdotessa i no gens grisos, per cert; massa aviat va degenerar devers alguna cosa més semblant a l'acròbata, i a la fi van assolir la distinció del dansari de ballet. Amb el trobador va sortir l'actor. No mantinc que amb la renaixença de la dansa vingui la renaixença de l'antic Art del Teatre, perquè no mantinc que el ballari ideal sigui l'instrument perfecte per a l'expressió de tot el que hi ha de més perfecte en el moviment. El dansari ideal, home o dona, pot, per la força i gràcia del seu cos, expressar molt de la força i gràcia que hi ha en la natura humana, però no ho pot expressar tot, ni una mil·lèsima part d'aquest tot. La mateixa veritat és aplicable al dansari i a tots els que fan servir la seva persona com a instrument. Ai las!, el cos humà refusa de ser instrument fins i tot per a la ment que hi habita. Els fills de Los⁴ es van rebel·lar i encara es rebel·len contra el seu

4. Els sentits (cf. el simbolisme de William Blake).

pare. L'antiga unitat divina, el quadrat diví, el cercle incomparable de la nostra natura, ha estat trencat sense pietat per les nostres passions i ja no podem dibuixar d'esma el quadrat ni el cercle al mur grisós del seu davant. Però, amb un gest significatiu engresquem una vegada més la nostra ànima a avançar sense el nostre cos per una via nova i reconquerir el perdut. Aquesta és una veritat que no es presta a discussió, i una veritat que no minva la bellesa que exhalen el cantant i el dansari més estimats de totes les èpoques.

Per a mi és molt més escaient que l'home inventi un instrument que és al defora de la seva persona i que a través d'aquest instrument tradueixi el seu missatge. **Sento** una admiració més gran per l'orgue, la flauta o el llaut que no pas per la veu humana quan es fa servir com a instrument. **Tinc** més sensació d'admiració i de justesa quan veig una maquina que és feta per volar, un avió, que no pas si veia un home que s'enganxava ales com un ocell. I és que l'home a través de la seva persona pot conquerir ben poques coses, però amb la ment pot concebre i inventar allò que ho conquerirà tot.

No crec en absolut en la màgia personal de l'home, sinó en la seva màgia impersonal. Em sembla que no ens hem de descurar que pertanyem al període de després de la Caiguda i no pas al d'abans. Si més no, puc treure un cert suggeriment de l'antiga llegenda. I encara que només sigui una llegenda, em fa l'efecte que és la més adient per a l'artista. En aquella gran època anterior a aquest esdeveniment, podem veure amb els ulls de la ment l'ésser humà en un estat tan perfecte que només li calia desitjar volar i volava; solament desitjar el que anomenem impossible, era aconseguir-ho. Ens el podem imaginar volant en l'aire o nedant a les profunditats sense fer-se cap mal. No veiem que dugui la bestiesa del vestit, ni que tingui lam ni set. Però ara que som conscients que aquest «quadrat divinal» ha estat trencat, ens hem d'adonar que l'home ja no pot proclamar que la seva persona sigui el mitjà adient i perfecte per a l'expressió del pensament perfecte.

Així, hem de bandejar tota idea de fer servir la forma humana com l'instrument que traduirà el que anomenem *Moviment*. Tindrem molta més força prescindint-ne. No perdrem més temps ni coratge en una vana esperança. El nom exacte que durà aquest art encara no podem decidir quin serà, però seria un error tornar enrera i cercar noms a la Xina, l'Índia o Grècia. Tenim prou noms en anglès, i que la paraula anglesa esdevingui familiar a les llengües de totes les nacions. He escrit en altres bandes, i ho continuaré escrivint, tot el referent a aquest assumpte tal com se'm va acudint, i de tant en tant llegireu el que escric. Però no us privaré de la dificultat que serà la font del vostre plaer; no vull ser concloent ni donar-vos regles definitives pel que fa a com i per quins mitjans heu de mostrar el moviment. Només deixeu-me dir això. He pensat i he començat a fer el meu instrument, i a través d'aquest instrument tinc la intenció

d'aventurar-me aviat en la recerca de la bellesa. Com puc saber si hi recibiré o no? Així, com us puc determinar quines són les primeres regles que heu d'aprendre? Tot sol i sense ajuda no puc assolir resultats definitius. Hauré de menester la força de tota la raça per descobrir totes les belleses que hi ha en aquesta gran deu, de tota la raça aquesta d'artistes a la qual pertanyeu. Quan hauré construït el meu instrument i hi hauré fet els primers assaigs, miraré que altres en facin. A poc a poc, i a partir dels principis que regulen tots aquests instruments, se'n faran de millors.

Per fer el meu instrument em guio solament pels pensaments inicials més simples que arribo a entrellucar en el moviment. Les subtilses i les complicades belleses que conté el moviment tal com el veiem en la Natura, encara no em veig amb cor d'estudiar-les. No em penso pas que mai pugui acostar-m'hi gaire. Tanmateix, això no em desanima pas de provar alguns moviments dels més planers, evidents i senzills; em refereixo als que em semblen els més senzills, els que em fa l'efecte que entenc. I després d'haver fet sorgir aquests, suposo que em serà permès de fer-ne sorgir d'altres de similars; però sóc perfectament conscient que no contenen més que els ritmes més senzills, el gran moviment encara no el captivarem, no, ni en milers d'anys que vindran. Però quan vindran, vindrà també una gran salvació, perquè serem a prop de l'equilibri com mai no hi hem estat fins ara.

Penso que el moviment es pot dividir en dues parts diferenciades: el moviment de dos i quatre, que és el quadrat; i el moviment d'un i tres, que és el cercle. Sempre hi ha el que és essencialment masculí en el quadrat i el que és femení en el cercle. I em sembla que si l'esperit femení no renuncia a si mateix i no va amb el masculí a la recerca d'aquest enorme tresor, el moviment perfecte no es descobrirà; si més no, m'agrada suposar-ho.

I m'agrada de suposar que aquest art que sorgirà del moviment serà la creença primera i final de la humanitat; i m'agrada somiar que per primera vegada a la vida homes i les dones aconseguiran això plegats. Quina frescor i quina bellesa tindria! I aquest és un nou començament que s'estén davant homes i dones dels segles vinents com una possibilitat immensa. En els homes i les dones, el sentit del moviment hi és més gran que el de la música. ¿Podria ser que aquesta idea que em ve ara un dia floris amb ajuda de la dona? O serà, com sempre, cosa de l'home dominar-ho? El músic és mascle, l'arquitecte és mascle, el pintor es mascle i el poeta és mascle.

Vinga, ara hi ha l'oportunitat de canviar tot això. Però no puc deixar-me endur més pel pensament, en aquest punt, ni vosaltres tampoc.

Continuem, doncs, amb la idea de l'invent d'un instrument per mitjà del qual pugueu tornar visible el moviment. Quan hàgiu assolit aquest punt, ja no haureu de tenir més temors d'amagar el que sentiu o el que opineu, i en canvi fareu un salt endavant per ajuntar-vos

amb mi en la recerca. No sercu un revolucionari contra el Teatre, perquè us haureu elevat per damunt del Teatre i haureu arribat més enllà. Potser seguireu un mètode científic en la vostra recerca, que us menarà a resultats importants. Hi ha d'haver cent camins que duguin a aquest punt i no pas un de sol; i la demostració científica de tot el que pugueu descobrir no hi farà cap mal, en absolut.

Bé, hi trobeu alguna mena de valor, en el que us dono? Si no és ara tot d'una, serà de mica en mica. No confio que una centena ni, fins i tot, cinquanta —no, deu— ho entenguin. Només *un*? Ja pot ben ser! I *aquest* sol comprendrà que aquí parlo de coses que tenen relació amb avui, amb demà i amb l'avenir, i anirà amb molt de compte a no confondre aquests períodes diversos.

Crec en cada període i en la necessitat de passar per l'experiència que cadascun d'ells ens ha d'oferir.

Crec que vindrà temps en què podrem crear obres d'art al Teatre sense fer servir la peça escrita, sense fer servir els actors; però també crec en la necessitat de la feina de cada dia en les condicions que avui dia tenim.

La paraula *AVUI* és bona, la paraula *DEMÀ* és bona i *L'ESDEVENIDOR* és diví, però la paraula que les uneix és la més perfecta de totes; és aquesta paraula plena d'equilibri. I.

Florència, 1907

L'actor i la supermarioneta

Dedicat amb tot afecte als meus bons amics
De Vos i Alexander Hevesi

«Per salvar el Teatre, s'ha de destruir: tots els actors i totes les actrius s'han de morir de la pesta... Fan l'art impossible.»

Eleonora Dusi

Sempre ha estat motiu de discussió si Actuar és un art o no i, per tant, si l'actor és un artista o alguna cosa totalment diferent. No hi ha gran cosa que ens demostrï que aquesta qüestió hagi torbat la ment dels guies del pensament a cap època, encara que hi ha prou evidències que si havien volgut abordar aquesta matèria com a mereixedora de consideració seriosa, hi haurien aplicat els mateixos mètodes d'estudi que aplicaven a les arts de la Música i la Poesia, de l'Arquitectura, l'Escultura o la Pintura.

D'altra banda, hi ha hagut força discussions acalorades sobre aquest tema en certs àmbits. Els que hi han pres part, rarament han estat actors, ni tan sols gent de teatre, ni poc ni molt, i tots han fet prova d'un apassionament sense cap lògica i de molt poc coneixement del tema. Els arguments en contra que el treball de l'actor sigui un art, i en contra de l'actor com a artista, generalment són tan forassenyats i tan subjectius en el seu odi de l'actor, que diria que són la causa que ha motivat que l'actor no es molesti a ficar-s'hi. Així, cada temporada, regularment, torna a començar l'atac a l'actor i el seu benaventurat treball; l'atac acaba normalment amb la retirada de l'enemic. Com a norma, els senyors literats o els particulars són el qui omplen la renglera de l'enemic. Recalcats en la força d'haver vist obres de teatre tota la vida, o en la força de no haver anat a veure cap obra de teatre en sa vida, ataquen, per alguna raó que ells se saben. He seguit

aquests atacs temporada rere temporada i la major part sembla que sorgeixen del mal humor, l'enemistat personal o la vanitat. Són il·lògics del començament a l'acabament. No haurien d'existir, aquests atacs a l'actor o a la seva feina. Però no tinc pas la intenció d'abocar-me a aital temptativa; solament us voldria exposar el que em sembla que són els fets lògics d'un cas curiós, i crec que no admeten discussió.

* * *

Actuar no és un art: per tant, és incorrecte parlar de l'actor com a artista. Perquè l'accidental és enemic de l'artista. L'Art és exactament l'antitesi del Caos, i el Caos es crea amb l'aplec de molts accidents. L'Art s'aconsegueix només amb planificació. Per tant, per fer qualsevol obra d'art és clar que solament hem de treballar amb materials amb els quals puguem calcular. L'home no és cap d'aquests materials.

Tota la natura de l'home tendeix a la llibertat. Per això, en la seva pròpia persona, hi duu la prova que com a *material* per al Teatre és inútil. Al teatre modern, a causa de l'ús dels cossos d'homes i de dones com a *material*, tot el que s'hi presenta és de caràcter accidental. Els gestos del cos de l'actor, l'expressió de la cara, el so de la veu, tot això està a la mercè dels vents de les seves emocions: aquests vents que sempre bufaran al voltant de l'artista, lent-lo moure sense fer-lo caure. Però a l'actor, l'emoció el *posseeix*; li aferra els membres i els fa anar com vol. L'actor n'és l'esclau, es belluga com dins un somni foll o com algú que ha perdut el seny, trampolejant aquí i allà; el cap, els braços i els peus, si no es troben completament fora de control, són tan febles per resistir la torrentada de les seves **passions** que estan a punt de fer-li una mala passada a cada moment. És inútil que provi de raonar amb ell mateix. Les serenes indicacions de Hamlet (les del somniador, no pas les del lògic, val a dir de passada) se les enduu el vent. Els seus membres refusen i tornen refusar d'obeir la ment així que l'emoció s'encén, mentre que la ment mai no s'atura a crear el foc que abrandarà aquestes emocions. Amb l'expressió de la cara és com amb el moviment: la ment lluita i aconsegueix un moment de moure els ulls o els músculs de la cara on vol; la ment, per un moment ha tingut la cara plenament travada, però, **de sobte**, l'emoció, que s'ha tornat candent per l'acció de la ment. Instantàniament, com un llampec, i abans que la ment tingui temps de cridar i protestar, la passió candent s'ha fet mestressa de l'expressió de l'actor. Es guerxa i canvia, vacil·la i torna, es troba perseguida per l'emoció del front de l'actor, de l'entrecella a la boca; ara l'es enterament a la mercè de l'emoció, escridassant-se: «Fes de mi el que voldràs!» La seva expressió corre com una boja, desenfrenada, més i més, i ai! «Res no surt de res.» Passa el mateix amb la veu i amb els movi-

ments. L'emoció trenca la veu de l'actor. Arrossega la veu al gruix de la conspiració contra la ment. L'emoció treballa la veu de l'actor de tal manera que fa l'efecte d'una emoció dissonant. No serveix de res dir que l'emoció és l'esperit dels déus, i que és precisament el que l'artista prova de donar; primer de tot, això no és cert, i fins i tot, si fos cert, cada emoció fugissera, cada sentiment fortuït no pot tenir valor. Per això, la ment de l'actor, ja ho veiem, és més poc poderosa que la seva emoció, perquè l'emoció pot vèncer la ment i ajudar a destruir el que la ment volia crear; i com que la ment esdevé esclava de l'emoció, consegüentment, els accidents s'han d'anar produint l'un darrere l'altre. I vet aquí on hem arribat: l'emoció és la causa que primer de tot crea, i, després, destrueix. L'Art, com hem vist, no pot admetre accidents. Aleshores, això que ens dóna l'actor no és una obra d'art; és una sèrie de confessions accidentals o involuntàries. Al començament, el cos humà no es feia servir com a material en l'Art del Teatre. Al començament, les emocions dels homes i de les dones no eren considerades adients per ser exhibides davant la multitud. Un elefant i un tigre a l'arena s'ajustaven més bé al gust, quan el que hom volia era excitar. La lluita passional entre l'elefant i el tigre ens dóna tota l'excitació que podem trobar al teatre modern, i ens la dóna sense barreja. Un espectacle així no és més brutal, sinó més delicat, més humà; perquè no hi ha res més revoltant que aquests homes i dones deixats anar en una tarima perquè hi puguin exposar allò que els artistes refusen d'ensenyar si no és velat, en la forma com la seva ment ho crea. Com ha estat que l'home ha arribat a prendre el lloc que fins llavors ocupaven els animals, no és difícil de comprendre.

L'home que té més de saber troba l'home que té més de temperament. s'hi adreça, si fa no fa, en aquests termes: «Teniu un físic extraordinari, quins gestos més magnífics, els vostres! La vostra veu és com el cant dels ocells; i quins ulls més brillants! Quin efecte de noblesa que feu! Gairebé sembleu un déu! Penso que tothom s'hauria d'haver adonat que sou com una mena de miracle. Escriuré unes quantes rätles que direu en públic. Us hi plantareu al davant i direu els meus versos exactament com voldreu. Serà perfecte.»

I l'home de temperament respon: «De debò és com dieu? Semblo un déu? No ho hauria pensat mai de la vida. I penseu que sortint davant la gent els podria fer algun bé i que fins i tot els entusiasmaria?» «No, no, no —diu l'intelligent—, de cap de les maneres; si només sortiu davant el públic; però si teniu alguna cosa a dir-los, sens dubte, els produireu una gran impressió.»

L'altre respon: «Em sembla que em costarà una mica de dir els vostres versos. M'aniria més bé sortir i dir qualsevol cosa que se m'acudís, com és ara "Salut a tothom!" Em sembla que seria més jo, si actuava d'aquesta manera.» «És una bona pensada —respon el temptador— aquesta idea vostra: "Salut a tothom!" Sobre aquest tema

compondré, diguen, uns cent o dos-cents versos; sou l'home exprès per dir-los. Me'ls heu inspirat. Salut! Aleshores, entesos, ho fareu així?» «Si voleu», respon l'altre, amb una manca de seny bonassa i afalagat en desmesura.

I així comença la comèdia de l'autor i de l'actor. El jove surt davant la multitud i diu els versos, i dient-los fa una propaganda estúpida a la literatura. Després dels aplaudiments, del jove ja no es recorden més; fins i tot li perdonen com ha dit els versos; però com que la idea va ser original, en aquell moment l'autor se'n va aprofitar i no gaire temps després altres autors van trobar que era excel·lent, això d'utilitzar homes ben plantats i desperts *com a instruments*. No els importava gens que l'instrument fos un ésser humà. Encara que no coneguessin els topants de l'instrument, el podien tocar barroerament i els anava bé. Així, avui dia, tenim l'estrany quadre d'un home content d'expressar els pensaments d'un altre, als quals aquest altre ha donat forma, mentre que, alhora, ell exhibeix la seva persona a la vista del públic. Ho fa perquè s'hi sent afalagat, i la vanitat no raona. Però sempre, i durí el que durí el món, la natura de l'home lluitarà per l'alliberament, i es revoltarà per no ser esclava o intermediària per expressar els pensaments d'un altre. Tot plegat és un assumpte ben greu i no serveix de res deixar-ho de banda i protestar dient que l'actor no és l'intermediari dels pensaments d'un altre, i que dona vida a les paraules mortes d'un autor; perquè, encara que fos veritat —i no ho pot pas ser— i, fins i tot, encara que l'actor només hagués de presentar les idees que ell mateix pogués confegir, la seva natura encara seria esclava; el seu cos hauria d'esdevenir l'esclau de la seva ment, i això, com he demostrat, és el que el cos se refusa completament de fer. El cos humà, per la raó que us he donat, és *per natura* completament inútil com a material per a l'art. M'adono perfectament del caràcter absolut d'aquesta asseveració; i com que ateny homes i dones d'avui dia que com a grup mereixen la nostra estima, haig d'explicar-me més abans d'ofendre'ls sense tenir-ne la intenció. Sé perfectament que el que he dit no ocasionarà encara l'èxode de tots els actors dels teatres del món cap a tristos convents, per anar-hi a riure la resta de la seva vida amb l'Art del Teatre com a principal tòpic de xerrades divertides. Com ja he escrit en altres llocs, el Teatre continuarà la seva creixença i els actors durant uns quants anys continuaran entrebancant-lo. Però veig un forat pel qual els actors poden fugir a temps de la servitud en què es troben. Han de crear per a ells una nova forma d'actuar, que consistirà principalment en gestos simbòlics. Avui *personifiquen*, encarnen un personatge i interpreten, demà han de *representar* i interpretar; i el tercer dia han de crear. D'aquesta manera l'estil tornarà. Avui l'actor encarna un cert personatge. Crida al públic: «M'heu-me; ara faig veure que sóc això i això altre, i ara faig veure que faig això i allò»; i després es posa a *imitar* tan exactament com pot el que ha anunciat que *indi-*

caria. Per exemple, és Romeo. Diu al públic que esta enamorat, i es disposa a ensenyar-ho, fent un petó a Julieta. Això, pretenen que és una obra d'art; pretenen que és una manera intel·ligent de suggerir una idea. Renoir! és com si un pintor feia un dibuix en una paret d'una bestia d'orelles llargues i a sota hi escrivia. «Això és un ase.» Les orelles llargues ja ho deien prou clar, sense l'escrit, i qualsevol vailet de deu anys també ho hauria fet. La diferència entre el vailet de deu anys i l'artista és que ell, traçant certs signes i formes, crea la sensació d'un ase; i l'artista mes gran és el que crea la impressió de tota l'espècie dels ases, de l'*esperit* de la cosa.

L'actor es mira la vida com una màquina fotogràfica i prova de fer-ne un retrat com una fotografia. Mai no ha somiat que el seu art pugui ser com és, per exemple, l'art de la música. Ell prova de reproduir la Natura; rarament pensa inventar amb ajuda de la Natura, i mai no somia *crear*. Com he dit, el millor que sap fer quan vol copsar i comunicar la poesia d'un petó, l'ardentor d'una lluita o la calma de la mort, és copiar servilment, fotogràficament —fa un petó, lluita, cau cap enrere i mima la mort— i quan un hi pensa, no ho troba terriblement poca-solta? ¿No és un pobre art i una pobra intel·ligència, el que no pot comunicar l'*esperit* i l'essència d'una idea a un públic i, en canvi, només li ensenya una còpia maldestra, un facsimil de la cosa mateixa? Això és ser un imitador i no pas un artista. És voler-se emparentar amb el ventríloc.¹

Ei ha una expressió del teatre sobre l'actor, «ficar-se sota la pell del personatge». Una de millor fóra «sortir-ne, de la pell del personatge». «I què, llavors? —escridassa l'actor de sang calenta i ulls flamejants— no hi ha d'haver ni carn ni sang en aquest art vostre del teatre? No hi ha d'haver vida?» Depèn de que en digueu vida, *signor*, quan feu servir aquesta paraula en relació amb la idea de l'Art. El pintor vol dir una cosa ben diferent de la realitat quan parla de vida en el seu art, i els altres artistes, generalment, volen dir alguna cosa d'essencialment espiritual, solament l'actor, el ventríloc, o els dissecadors d'animals són els qui, parlant de posar vida a la seva obra, volen dir una reproducció material i barroera, d'un ganxo cridaner, i per això mateix dic que valdria més que l'actor en sortís, de la pell del personatge. Si algun actor llegeix això, ¿no hi ha manera de poder-li fer entendre l'enorme absurditat d'aquest miratge seu

1. «I per això, quan algun d'aquests senyors de la pantomima —que son tan cixirits que poden imitar qualsevol cosa— ve i ens proposa d'exhibir-se ell i la seva poesia, ens ajupirem i l'adorarem com a ésser sagrat i meravellós; però també li haurem de fer saber que al nostre Estat els que son com ell no es permetes que hi visquin; la llei no ho autoritza. Així, quan l'haurem ungit de mirra i li haurem posat una garlanda de llana al cap, el menarem cap a una altra ciutat. Perque volem fer servir per la salut de les nostres animes l'aspre i sever poeta o rondallaire que solament imitarà l'estil dels virtuosos i seguirà aquells models que van prescriure de primer, quan vam començar l'educació dels nostres soldats»—Plato (Com que tot el passatge es massa llarg per imprimir-lo aquí, remetem el lector a *La república*, llibre III)

d'aquest convenciment que ha d'aconseguir fer una còpia material, una reproducció? Suposem que aquest actor és aquí amb mi, mentre parlo; i que convido un músic i un pintor a ser amb nosaltres. Deixem-los enraonar. Ja n'hi ha prou de semblar que desacredita la feina de l'actor per motius trivials. Ho he fet pel meu amor al Teatre, i per la meua esperança i fe que, abans de no gaire temps, sorgirà un extraordinari desenvolupament que revifara el que falla al Teatre, i per la meua esperança i fe que l'actor aportarà la força del seu coratge a aquesta revifalla. La meua actitud envers tot aquest assumpte no sempre és ben interpretada per molta gent de teatre. Consideren que és la meua actitud, la meua només; un polemista esgarriat, semblo als seus ulls, un pessimista, un rondinaire; un que està cansat d'una cosa i prova de trencar-la. Per tant, deixem que els altres artistes parlin amb l'actor, i que l'actor defensi el seu propi cas al millor que podrà i deixem-lo que escolti les opinions dels altres en matèria d'art. Ens asseiem aquí, a conversar, l'actor, el músic, el pintor i jo. Com que represento un art diferent de tots aquests, callaré. Mentre seiem aquí, la xerrada, primer de tot, gira cap a la Natura. Ens envoltten pujols arrodonits i bells, amb arbres allà lluny; hi senyoreja una carena de muntanves cobertes de neu, a l'entorn, innumbrables sons delicats de la Natura fressegen. Són La Vida. «Que bonic —diu el pintor—, que bonic és el sentit de tot això!» Somia la quasi impossibilitat de traslladar a la tela tot el valor terrenal i espiritual del que és al seu voltant, i tanmateix, s'hi encara com, generalment, l'home s'encara amb el més perillós. El músic guaïta el terra. L'actor és tot mirada interior i personal. Inconscientment, frueix el sentit d'ell mateix representant el paper central i principal en un decorat realment bo. Passa per l'espai que hi ha entre nosaltres; i la vista, marcant un semicercle, i contempla el panorama magnífic sense veure'l, conscient d'una sola cosa: ell i la seva posa. Una actriu romandria aquí encongida, en presència de la Natura. Ella és una poqueta cosa, un petit àtom bufó; perquè sabem que de bulona, ho és en cada gest, en el sospir que gairebé la resta de nosaltres no ha sentit; ella comunica al seu públic a ella mateixa que és aquí; ella, «pobra de mi», en presència de Déu, i tota la resta de nicieyes sentimentals. Reunits tots aquí, després d'haver pres les actituds que ens són naturals, comencem a fer-nos preguntes els uns als altres. Imaginem que, per una vegada, volem saber de veritat què interessa els altres, i com és la seva obra (us asseguro que això és ben excepcional i que l'egoisme intel·lectual, la forma més elevada d'estúpidesa, tanca molts artistes consagrats). Però admetem que hi hagi interès per part de tots; que l'actor i el músic volen aprendre alguna cosa de l'art de la pintura, i que el pintor i el músic desitgen entendre en què consisteix la seva feina i saber si la consideren un art i per què. Aquí no faran embuts, sinó que diran el que senten. Solament cerquen la veritat, no tenen res a temer; tots són bons xicots, tots bons amics; no hi ha

qui tingui la pell prima, i poden clavar cops i rebre'ls. «Digueu —demana el pintor—, ¿és veritat que abans de poder interpretar bé un paper heu de sentir les emocions del personatge que representen?» «Oh, bé, sí i no; depèn del que vulgueu dir», respon l'actor. «Primera-ment hem de poder sentir i experimentar, i, també, fer una crítica de les emocions del personatge; ens el mirem ben distanciat abans d'aproximar-nos-hi; recollim tot el que podem del text i evoquem totes les emocions que semblen adients o versemblants en el personatge. Després d'haver anat ajustant i seleccionant les emocions que considerem importants, practiquem la manera de reproduir-les davant el públic; i per fer-ho hem de sentir el mínim possible; de fet, com més poc sentim, més ferm és el nostre domini de l'expressió facial corporal.» Amb un gest d'impaciència genial, l'artista s'alça i fa unes quantes gambades. Esperava que el seu amic digués que l'actuació no tenia res a veure amb les emocions i que es podia fer el que es volia amb la cara, els trets, la veu, tot, tal com si el cos fos un instrument. El músic s'enfonsa una mica més al seient. «Però, ¿no hi ha hagut mai cap actor —demana l'artista— que tingui el cos tan disciplinat, de cap a peus, ni que pugui respondre a l'activitat de la ment sense permetre que les emocions es despertin? Segurament, hi ha d'haver hagut un actor, diguem un entre deu milions, que ho hagi aconseguit.» «No —diu l'actor amb èmfasi—; mai, mai; mai no hi ha hagut un actor que aconseguis aquest grau de perfecció mecànica que fes que el seu cos fos *absolutament* l'esclau de la ment. Edmund Kean d'Anglaterra, Salvini d'Itàlia, Rachel, Eleonora Duse, els evoco tots i repeteixo que no hi ha hagut mai cap actor o actriu així com dieu.» Aquí, l'artista demana: «Així, admeteu que seria l'estat de perfecció?» «I és clar que sí! Però és impossible; sempre ho serà», crida l'actor; i s'alça, gairebé alleujat. «¿Això és tant com dir que mai no hi ha hagut un actor perfecte, que mai no hi ha hagut un actor que no hagi fet malbe la seva representació una, dues, deu vegades, algun cop cent vegades, en un vespre? Mai no hi ha hagut ni hi haurà una peça interpretada perfectament?» De resposta l'actor demana ràpidament. «¿Que hi ha hagut mai una pintura, o una obra d'arquitectura, o una peça de música que en puguem dir perfecta?» «Sense dubte», contesten. «Les lleis que regulen les nostres arts fan que sigui possible.» «Una pintura, per exemple —continua l'artista—, pot constar de quatre ratlles, o de quatre-centes, col·locades en determinades posicions; pot ser tan senzilla com sigui, però és possible fer-la perfecta. És a dir, jo puc, per començar, triar amb que faré les línies; puc triar on les faré: m'ho puc anar pensant tant de temps com *voldré*; ho puc canviar; llavors, en un estat lliure d'excitació, de pressa, de preocupació, de nerviosisme —de fet, en qualsevol estat que triï (i, naturalment, també el preparo, l'espero, el selecciono)—, puc aplegar aquestes línies —així—, ara són al seu lloc. Res, llevat de la meua voluntat, no les pot bellugar ni alterar; i, com he dit, la meua voluntat la tinc

enterament sota control. La línia pot ser dreta o pot fer ondes; si ho vull, pot ser rodona, i no hi ha cap por que quan vull fer una línia dreta em surti torta, o quan en vull fer una de corba hi hagi trossos quadrats. I quan és acabada no sofreix cap canvi si no és el que hi fa el Temps, que, finalment, la destrueix.» «És una cosa ben extraordinària —respon l'actor—. M'agradaria que fos possible en la meua feina.» «Sí» —respon l'artista—, és una cosa ben extraordinària, i el que crec que estableix la diferència entre la proposta intel·ligent i la proposta de l'atzar. La primera dona l'obra d'art i l'altra l'obra de la casualitat. Quan la proposta intel·ligent aconsegueix la forma més elevada possible, esdevé una obra de Belles Arts. Per aquesta raó, sempre he mantingut, encara que em puc equivocar, que la vostra feina no és de natura artística. És a dir (i ho heu dit vos mateix), cada proposta que feu en el vostre treball depen de cada canvi imaginable que l'emoció té ganes de fer. El que concebeu a la vostra ment, la Natura no permet que el vostre cos ho completi. De fet, el vostre cos guanya la intel·ligència, i en moltes ocasions, l'ha fet desaparèixer de l'escena i tot. Alguns actors sembla que diguin: "De què serveix tenir bones idees? ¿Amb quina finalitat la ment concebrà una idea bella, un pensament elevat, perquè el meu cos, que és enterament fora del meu domini, el faci malbé? Llançaré la ment a mar i que el meu cos se les hegui amb mi i amb la peça sencera." Reconec una certa saviesa, en aquest raonament de l'actor. No trontolla entre les dues forces que lluiten dintre seu, l'una contra l'altra. No s'espanta del resultat. Hi va com un home, i a vegades un pèl massa com un centaure; tirant enlaire tota ciència, tota prudència, tot raonament; i el resultat és bon humor en el públic, que per això paguen de bon grat. Però, aquí, nosaltres parlem d'altres coses que no són l'excel·lent humor, i encara que aplaudim l'actor que exhibeix una personalitat com aquesta, em sembla que no hem de descuidar que aplaudim la seva personalitat, *ell* és el que aplaudim, i no pas el que fa o com ho fa; no té res a veure amb l'art, absolutament res a veure amb l'art, amb el càlcul, amb la composició.» «Sou d'una amabilitat... —riu l'actor amb sornegueria— dient-me que el meu art no és art! Però em sembla que sé el que voleu dir. Voleu dir que abans de sortir a l'escenari, i abans que el meu cos comenci a entrar en matèria, sóc artista.» «Bé, sí, *ho sou*; resulta que *ho sou*, perquè sou un actor molt dolent; sou abominable a l'escenari, però teniu idees, teniu imaginació; sou més aviat una excepció, diria. He sentit que deieu que representàrieu *Ricard III*; el que faríeu; l'estranya atmosfera que escampàrieu damunt tota la costa, i el que m'heu dit que heu vist a l'obra, i el que us heu empescat i hi heu afegit, és tan notable, tan conseqüent en pensament, tan distint i clar de forma, que *si* podíeu tornar el vostre cos màquina, o una peça morta, de material com es ara el guix; i *si* us podia obeir en cada moment de tot l'espai de temps que és davant el públic; i *si* podíeu deixar de banda el poema de Sha-

kespeare... podrieu fer una obra d'art del que hi ha en vós. Perque no solament hauríeu somniat, sinó que hauríeu realitzat el somni a la perfecció; i el que hauríeu realitzat ho podrieu repetir cop rere cop sense gaire diferència; la que hi ha entre dues monedes de deu cèntims.» «Ah! - sospira l'actor—. Quin quadre tan negre que em poseu al davant! Em voleu provar que és impossible que mai ens considerem artistes. Esborreu el nostre somni més bonic i no ens doneu res a canvi.» «No, no; no sóc jo qui us l'ha de donar. Vosaltres l'heu de trobar. ¿De segur que hi ha lleis a les arrels de l'Art del Teatre, precisament com hi ha lleis a les arrels de totes les veritables arts, que un cop trobades i dominades us menarien fins al que desitgeu?» «Sí, la recerca en menaria a una paret.» «Salteu-la, aleshores!» «Massa alta!» «Escaleu-la, llavors!» «Com sabríem on mena?» «Doncs, amunt i enllà.» «Sí, però és parlar com folls, paraules en l'aire.» «Bé, aquest és el camí per on han d'anar els vostres companys; volar en l'aire, viure a l'aire. Algú us seguirà, si uns quants de vosaltres comenceu, suposo. Arribareu a l'arrel de l'assumpte a temps, i aleshores, quin esdevenidor més esplèndid que s'obre davant vostre! De fet, us envejo. No sé si m'estimaria més que la fotografia s'hagués descobert abans que la pintura, perquè els d'aquesta generació poguéssim haver tingut la immensa joia d'avançar, demostrant que la fotografia estava bé a la seva manera, però que hi havia una cosa millor!». «Penseu que la nostra feina és al mateix nivell de la fotografia?» «No, certament, no, només és veritat a mitges. És més poc art, fins i tot, que la fotografia. De fet, vós i jo, que hem estat parlant tota aquesta estona mentre el músic seia sense dir res, enlonsant-se cada vegada més al scient, el nostre art al costat del seu és broma, joc, bestieses.» Aleshores, el músic ha de venir a fer-ho tot malbé alçant-se i esplaiant-se amb alguna observació tanoca. L'actor crida immediatament: «Doncs, no veig que sigui una observació gaire brillant, venint del representant de l'únic art que sembla que hi ha al món.» I tothom riu; el músic amb la cresta caiguda, engavanyat. «Amic meu, justament l'ha feta perquè és músic. No hi ha res, llevat de la seva música. Ell no és res, menys quan és dins la seva música. En realitat, és més aviat no gaire intel·ligent, passat de quan s'expressa en notes, en tons, i tota la resta. Escassament sap la nostra llengua, gairebé no coneix el nostre món, i com més gran és el músic, més evident és el que dic; no hi ha dubte que fins i tot és mal senyal quan trobeu un compositor que és intel·ligent. I pel que fa al músic intel·lectual, renoi!, això vol dir un altre...; però no hem de xiuxiuejar aquest nom aquí. Es tan famós, avui dia. Quin actor que hauria estat, i quina personalitat! Entenc ben bé que tota la vida hagi tingut com un defici de ser actor i estic convençut que hauria fet un comediant excel·lent; en canvi, es va fer músic. O bé era autor teatral? De tota manera, en tot va tenir un gran èxit; èxit de personalitat.» «No era un èxit de l'art?», demana el músic. «Bé, quin art voleu dir?» «Oh, totes les arts combi-

nades», respon ficant la pota placidament «Com pot ser, això? Com es poden combinar totes les arts i fer un sol art? Solament pot fer una broma, un Teatre, una pallassada. Les coses que lentament, per llei natural, s'ajunten, **poden** tenir el dret, en el curs de molts anys o de molts segles, de demanar a la Natura de concedir-los un nom nou per al resultat de la seva unió. Només per aquests mitjans pot néixer un nou art. I no crec que la mare Natura aprovi que hom forci el procés; i si mai acluca els ulls, aviat se'n pren la revenja; i així mateix passa amb les arts. **No les** podeu barrejar i proclamar que heu creat un nou art. **Si** trobeu a la Natura un nou material, un que no hagi servit mai perquè l'home donés forma als seus pensaments, aleshores podreu dir que sou al bon camí devers la creació d'un nou art, perquè hauréu trobat allò amb què el creareu. Aleshores només falta que comenceu. **El Teatre**, com jo el veig, encara no ha trobat aquest material.» I amb això acaba la conversa.

Per part meua, m'inclino per la darrera proposta de l'artista. No trobaria cap plaer a competir amb els esforços del fotògraf, i sempre tendiré a assolir alguna cosa enterament oposada a la vida. Aquesta vida de carn i ossos, tan amable com pugui ser per a tots nosaltres, no crec que sigui per fer-li recerques, o per retornar al món, fins i tot sota convencions. Creuria que el meu proposit és més aviat assolir d'un cop d'ull llunyà l'esperit que anomenem la Mort. Evoquem coses belles del món imaginari; diuen que són fredes, aquestes coses mortes, no ho sé pas. Sovint semblen més calides i més vivents que les que desfilen com a parts de la vida. Ombres, els esperits em semblen més bells, i més plens de vitalitat que els homes i les dones; ciutats d'homes i de dones carregats de mesquinesa, criatures inhumanes; humanitat dura, amagada, freda com el glaç. Observant molt de temps la vida podem trobar que tot això no sigui el bell, el misteriós, el tragic, sinó el sòrdid, el melodramàtic i el poca-solta: la conspiració contra la vitalitat; contra la calor roja i la calor blanca? I de tals coses mancades del sol de la vida, no se'n pot treure inspiració. Però d'aquesta vida misteriosa, joiosa i magníficament plena que anomenem Mort, d'aquesta vida d'ombres i de formes desconegudes on no tot ha de ser negror i boira com suposem, sinó color viu, llum viva, forma destacada, i que hom troba poblada de figures estranyes, altives i solemnes, figures boniques i figures serenes, i aquelles figures empeses a alguna meravella de moviment... tot això és molt més que un fet positiu. D'aquesta idea de la mort, que sembla una mena de font, de florida... d'aquesta terra i d'aquesta idea, en pot sortir una inspiració tan extensa, que sense vacil·lació m'hi decanto; i, imagineu-vos, en un instant, em trobo el braç ple de flors. Avanço, però per un corriol o dos, i després, tot ple, m'envolta. Camino sense dificultat damunt una mar de bellesa, navego enllà, els vents se m'emporten... *Allà* no hi ha perills. Vet el meu desig personal; però el teatre de tot el món no està representat en mi, ni en cent artistes ni

actors, sinó en alguna cosa ben diferent. Per això la meua fita personal pot ser de ben poca importància. Tanmateix, la fita del Teatre, com un tot, és de restaurar el seu art, i hauria de començar bandejant del Teatre la idea de la personificació, aquesta idea de reproduir la Natura; perquè mentre al Teatre existeixi la personificació, el Teatre no es pot alliberar. Els actors, primer haurien de formar-se sota la influència d'un ensenyament clàssic (si els principis més antics i més bells són massa austers per començar), i miraran d'evitar la fallera boja de posar *vida* en la seva feina; perquè tres mil vegades contra una significa aportació d'excessiva gestualitat, mímica massa ràpida, una dicció cridanera i un decorat llampant, amb el convenciment foll i fals que amb aquests mitjans conjuraran la vitalitat a l'escenari. En pocs casos, per confirmar la regla, això resulta en part, resulta, parcialment, amb les personalitats exuberants de l'escena. Elles triomfen malgrat les regles, menyspreant les regles, i nosaltres, que ens ho mirem, llancem els barrets enlaire i ens engresquem més i més. *Ho hem de fer*; no volem analitzar ni qüestionar; seguim l'onada de suggestió i d'admiració. Ni que ens haguessin hipnotitzat no ens importaria gens ni mica; estem encantats d'estar tan commosos i saltem d'alegria literalment. La personalitat forta ha triomfat, damunt nostre i damunt l'art. Però aquestes personalitats escassegen moltíssim, i si tenim ganes de veure com una personalitat es referma al Teatre i triomfa d'una manera absoluta com a actor, llavors, haurem de ser ben indiferents per la peça i pels altres actors, per la bellesa i per l'art.

Els qui no pensen com jo en tot aquest afer són els adoradors o els atents admiradors de les personalitats de l'escena. No poden sofrir que jo assegurí que l'escena ha de fer neteja de tots els actors i actrius abans de ressuscitar. Com podrien estar d'acord amb mi? Implicaria bandejar els seus preferits, els dos o tres éssers que, segons ells, transformen l'escena, convertint una broma vulgar en un món ideal. Però per què han de tenir por? Els seus preferits, no els amenaça cap perill, perquè si es pogués dictar un decret que prohibís a homes i dones de sortir davant el públic a l'escenari, de cap manera no afectaria aquests preferits —aquests homes i dones de forta personalitat que l'afecionat al teatre adora. Suposeu que qualsevol d'aquestes personalitats hagi nascut en una època en què l'escena encara no es conceixia; hauria vist minvat el seu poder, travada la seva expressió? Ni per pensament. La personalitat inventa els mitjans i les maneres per expressar-se; i actuar en escena no és més que un d'aquests mitjans —el més insignificant. I aquests homes i aquestes dones haurien estat famosos en qualsevol època i en qualsevol tasca. Però, així com hi ha molts qui no poden sofrir que jo proposi desambarassar l'escena de TOTS els actors i les actrius per ressuscitar l'Art del Teatre, n'hi ha d'altres a qui els sembla prou bé.

«L'artista —diu Flaubert— hauria de ser en la seva obra com Déu en la creació, invisible i totpoderós; hauria de pressentir-se arreu i

no ser vist enlloc. L'Art s'hauria d'eleva per damunt dels sentiments personals i de la susceptibilitat nerviosa.² Ja és hora de donar-li la perfecció de les ciències físiques per mitja d'un metode inflexible.» I novament: «Sempre he provat de no disminuir l'Art per satisfer una personalitat aïllada.» Pensa sobretot en l'art de la literatura; però si sent tot això tan intensament sobre l'escriptor, que no el veiem pas, de fet, sinó que solament s'endevina darrera la seva obra, mig velat, com no s'hauria aportat a l'exhibició actual de l'actor —histriónica o no?

Charles Lamb diu: «Veure representar Lear, veure un vell fent tentines amb un basto, fet fora de casa per les seves filles en una nit de pluja, no és més que una cosa penosa i repugnant. Li volem donar aixopluc, vet aquí tot el sentiment que la representació de Lear m'ha produït sempre. La migrada maquinària amb la qual imiten la tempesta on Lear s'endinsa no és més inadequada per representar l'horror dels elements de la natura que qualsevol actor ho pot ser per representar Lear. Seria més fàcil de proposar personificar el Satan de Milton a l'escenari, o alguna de les terribles figures de Miquel Àngel... Lear és essencialment impossible de representar.»

«El mateix Hamlet no sembla, a penes, representable», diu William Hazlitt.

El Dant, en *la Vita Nova*, ens diu que, en un somni, l'Amor se li va aparèixer sota la figura d'un jove. Parlant de Beatriu, l'Amor li diu al Dant: «Compon en rima coses en les quals demostraràs com n'és de fort el meu imperi al teu damunt, a través d'ella. I escriu aquestes coses que sembli més aviat que algú altre les diu, i no pas tu de dret a ella, que no fóra escaient.» I encara: «Em va venir un gran desig de dir coses en rima, però quan vaig començar a pensar com les diria, em va semblar que parlar d'ella era inconvenient, si no era adreçant-se a altres dames, en segona persona.» Veiem com per a aquests homes és mal fet que la persona viva es fiqui dins el marc i ella mateixa es pinti. Ho tenen per «inconvenient», per «poc escaient».

Aquí tenim els testimonis contra tot l'afer del teatre modern. Tots plegats diuen la sentència, que l'art és dolent si recorre tan directament, tan personalment, tan emocionalment a l'espectador, de manera que oblidia la cosa en ella mateixa mentre se l'enduu la personalitat, l'emoció de l'executant. I ara, el testimoniatge d'una actriu.

Eleonora Duse ha dit. «Per salvar el Teatre, el Teatre s'ha de destruir, els actors i les actrius s'han de morir tots de la pesta. Enmetzen l'aire, fan l'art impossible.»³

Ens l'hem de creure. Vol dir el mateix que Flaubert i el Dant, encara que ho expressi amb altres paraules. I encara hi ha molts més

2. «Punch no té sentiments», va grunvir el Dr. Johnson

3. *Studies in Seven Arts*, Arthur Symonds, Constable, 1900.

testimonis al meu favor, si aquests no són prou. Hi ha la gent que mai no va al teatre, milions, contra els milers que hi van. Després, hi ha el suport de la majoria dels directors del Teatre d'avui. El director del teatre modern pensa que les obres haurien de tenir una escenografia sumptuosa. Diu que no s'hauria d'estalviar res per fer que el públic s'enganyi amb el sentit de la realitat. Mai no en té prou de repetir l'important que són tots aquests decorats. Exigeix tot això per diverses raons i la que ara diré no és la menys important: ensuma un perill greu en el treball senzill i bo; veu que hi ha una colla de gent que s'oposen a aquestes escenografies exuberants; sap que hi ha un moviment determinat a Europa contra aquesta disbauxa i que hom ha dit que les grans obres hi guanyen si es representen amb el fons més senzill de tots. Probablement, aquest moviment és poderós —s'estén de Cracòvia a Moscou, de París a Roma, de Londres a Berlín i Viena. Els directors es veuen el perill a sobre; veuen que si la gent s'arribava a adonar d'aquest fet, si el públic arribava a tastar les delícies que proporciona una obra sense decoració, s'engrescarien i aleshores voldrien que l'obra fos representada sense actors; i a la fi, anirien tan lluny que *ells*, i no pas els directors, serien qui, de fet, reformarien l'art.

Conten que Napoleó va dir: «A la vida hi ha moltes coses que no tenen cap valor i que en art s'haurien d'ometre; bona part del dubte i de la vacil·lació; i no n'hi hauria d'haver gens en la representació de l'heroi. *L'haurien de veure com una estàtua on les febleses i les esgarriances de la carn, ja no s'hi perceben.*» I no solament Napoleó, sinó Ben Jonson, Lessing, Edmund Scherer, Hans Christian Andersen, Lamb, Goethe, George Sand, Coleridge, Anatole France, Ruskin, Pater⁴ i, suposo, tots els homes i dones intel·ligents d'Europa —i no diguem de l'Àsia, perquè fins i tot els qui no són intel·ligents no poden comprendre la fotografia però, en canvi, entenen l'art com una manifestació senzilla i clara— han protestat contra aquesta *reproducció* de la Natura i la realitat dèbil i fotogràfica. Han protestat contra tot això, i els directors teatrals s'hi han discutit amb braó, de manera que esperem que la veritat no triguí a brillar. Vet aquí una conclusió enraonada. Suprimiu l'arbre de veritat, suprimiu la manera de dir natural, suprimiu el gest natural i aneu de dret a la supressió de l'actor. Això és el que ha de passar amb el temps i m'agrada veure

4. Pater escriu, referint-se a l'escultura: «La seva llum blanca, purgada de les macules rabioses i sagnants de l'acció i la passió, revela, no pas el que és accidental en l'home, sinó el déu, en ell, oposat a l'incessant moviment huma.» En un altre lloc: «La base de tot geni artístic es la capacitat de concebre la humanitat d'una manera nova, colpidora, felç, de posar un món ideal, que aquesta capacitat basteix, al lloc del món quotidià; de generar al seu voltant una atmosfera amb un poder de refracció, seleccionant, transformant, recombinant les imatges que transmet, segons l'elecció de l'intel·lecte imaginatiu.» I, encara, en una altra banda: «Tot el que és accidental, tot el que distreu l'efecte damunt nostre dels tipus supremes d'humanitat, tot senyal que hi resti de la vulgaritat del món, ho expurga gradualment.»

com els directors es prenen aquesta idea a hores d'ara. Suprimiu l'actor, i suprimiu els mitjans pels quals un realisme grogler sorgeix i floreix. Ja no hi haurà més una figura vivent que ens conllongui l'art i la realitat, cap figura vivent on les febleses i les esgarrifances de la carn siguin visibles.⁵

L'actor se n'ha d'anar; i, al seu lloc, hi ve una figura inanimada, la supermarioneta, en podem dir, fins que no s'haurà guanyat un nom millor. Hom ha escrit molt sobre el titella o la marioneta. Hi ha alguns volums excel·lents sobre això; el titella ha inspirat diverses obres d'art. Avui, en el seu període menys afortunat, molta gent el considera com una mena de ninot superior. Es pensen que ha sortit de la nina. I no és pas així. És un descendent de les imatges de pedra dels temples antics —avui dia és, més aviat, la forma degenerada d'un déu. Sempre amic íntim dels infants, encara sap seleccionar i atreure els seus devots.

Quan algú dibuixa un titella en un paper, fa una cosa encarcarada i grotesca. Aquesta persona ni s'ha adonat del que implica la idea del que ara anomenem titella. Pren la gravetat de la cara i la calma del cos per rasa estúpida i deformitat angular. Tanmateix les marionetes actuals són una cosa extraordinària. Els aplaudiments poden tronar o ser escadussers, el seu cor no batega més de pressa, ni més a poc a poc, els seus gests no es tornen precipitats ni confosos; i encara que l'olegui un riu de poms de flors i d'amor, la cara de la primera dama roman tan solemne, tan bella i tan distant com sempre. Hi ha més d'un esclat de geni en el titella, i hi ha en ell més que la carnalitat de la personalitat exhibida. A mi, la marioneta em sembla el darrer eco d'algun art bell i noble d'una civilització passada. Però com tot art que ha passat a mans vulgars o grogleres, el titella ha esdevingut un retret. Ara, tots els titelles només són comedians de baixa estofa.

Imiten els comedians d'una escena més grossa i més plena de sang. Surten a l'escena només per caure d'esquena. Beuen només per entrepassar, i fan l'amor només per esclafir a riure. Ja no es recorden del consell de la mare, l'Esllinx. Els seus cossos han perdut la gràcia greu, s'han tornat encarcarats. Els seus ulls han perdut aquella subtilesa infinita de fer veure que hi veien; ara solament els fixen. Estenen i tressegen els filleros, i es planten fermes amb saviesa de lusta. Ja no es recorden que el seu art hauria de dur el mateix segell de reserva que, de vegades, veiem en l'obra d'altres artistes, i que l'art més elevat és el que amaga l'ofici i oblida l'artesà. Si no m'erro, el vell viatger grec de l'any 800 abans de Crist, Heròdot, des-

5. D'un altre punt de vista, que no hem de deixar de banda ni discutir amb Heugeresa, el cardenal Manning, anglès, insisteix particularment que la feina de l'actor és la força a «prostituir un cos purificat pel baptisme».

crivint una visita al teatre sagrat de Tebes, ens diu que el va comprendre la bellesa de la seva «noble artificialitat». «Entrant a la Casa de les Visions, vaig veure de lluny la bella reina bruna asseguda al tron, la seva tomba, perquè em semblava ambdues coses. Ajaçat al meu lloc, guaitava els seus moviments simbòlics. Amb tanta de facilitat, els ritmes canviaven passant de membre en membre amb els moviments; amb una mostra tal de calma, ens revelava els pensaments del seu pit; amb tanta de gravetat i de bellesa, atardava l'expressió de la seva pena, que ens semblava que no n'hi havia cap que podia ferir-la; cap distorsió del cos o dels trets ens permetia pensar que estava vençuda; la passió i la pena, contínuament les prenia amb les mans, les aguantava gentilment i les contemplava amb calma. Els braços i mans semblaven, a vegades, un brollador calid i fi que s'alçava, es vinculava i li queia a la falda, amb aquells dits blancs i lleugers, fent un vol de gotes d'aigua. Hauria estat una revelació de l'art si no havia vist que el mateix esperit sojornava en altres exemples de l'art d'aquests egipcis. Aquest "Art d'ensenyar i velar", com en diuen, és una força espiritual enorme, al país que ocupa el lloc més important en la religió. En podem aprendre una mica del poder i de la gràcia del coratge, perquè hom no pot assistir a una representació i no sentir-se refet físicament i espiritualment.» Això, 800 anys abans de Jesucrist. I qui sap si el titella no tornarà a ser encara el mèdiu fidel dels bells pensaments de l'artista? I ¿no hem d'esperar el dia que ens dura la figura, la criatura simbòlica, obra del també geni de l'artista, perquè puguem recuperar la «noble artificialitat» de què parla el vell escriptor? Llavors, ¿ja no patirem la implacable influència de les confessions emocionals de feblesa que vespre rere vespre presència la gent i que, alhora, susciten en els espectadors les mateixes febleses que exposen? En aquest sentit, hem d'estudiar com hem de refer aquestes imatges, i com que ja no ens acontentem amb titelles, hem de crear la supermarioneta. La supermarioneta no rivalitzarà amb la vida; més aviat la sobrepassarà. El seu ideal no serà la carn i la sang sinó, més aviat, el cos en èxtasi; i el seu anhel serà vestir-se amb una bellesa de mort i exhalar un esperit vivent. Alguns cops, en aquest assaig, hi ha sortit la paraula Mort, evocada per la clamor constant de «Vida! Vida! Vida!» que els realistes llancen. Això, es podria mal interpretar com una afectació, especialment pels qui no senten ni es delecten en la puixança ni en la joia misteriosa que rau en les obres d'art exemptes de passió. Encara que un Rubens i un Rafael han deixat només proves exuberants i apassionades, abans i després d'ells hi ha hagut molts d'artistes per a qui la moderació en l'art era la fita màxima, i aquests, més que no pas els altres, són els exponents de la manera de fer viril. Els altres artistes, flamants o decadents, que veiem avui dia no parlen com homes; eriden com animals o s'embarbussen com dones.

Els mestres savis i moderats, forts per les lleis que havien jurat

observar fidelment —la majoria de nom desconegut—, una nissaga admirable, els creadors dels grans i dels petits déus d'Orient i d'Occident, els guardians d'èpoques grandioses, tots aquests van inclinar el pensament devers el Desconegut cercant-hi visions i sons, en aquesta contrada de calma i benaurança, per poder fer una figura de pedra o cantar un vers i infondre-hi la mateixa pau i la mateixa felicitat que entrellucaven de lluny per compensar tot el malestar i el garbuix d'aquest món d'aquí baix.

A Amèrica, ens podem imaginar els germans d'aquesta nissaga de mestres vivint en les superbes ciutats antigues, aquelles ciutats colossals, que hom podia canviar de lloc en un sol dia; ciutats d'espaioses tendes de seda i dossers daurats que aixoplugaven els seus déus; habitacles que satisfien les exigències dels més primmirats; aquestes ciutats mòbils que, quan viatjaven del cim a la plana, traspassaven rius i valls, semblaven un gran exèrcit pacífic en marxa. I a cada ciutat no hi havia un o dos homes d'aquests que en diuen «artistes» i que els altres se'ls miren com dropos inútils, sinó una colla d'homes escollits per la comunitat per la seva capacitat de percepció superior. Perquè això és el que el títol d'artista vol dir: un que percep més que no pas els qui l'envolten i que reté més del que ha vist. I entre els artistes, el més insignificant no era pas l'artista de les cerimònies, el creador de les visions, el ministre el deure del qual era celebrar el seu esperit guia —l'esperit del Moviment.

A l'Àsia, també, els mestres oblidats dels temples i de tot el que els temples servaven han impregnat cada pensament, cada bocí de la seva obra amb aquest sentit del ritme pausat, semblant a la mort, honorant-la i glorificant-la. A l'Àfrica (que alguns es pensen que encara hem de civilitzar), aquest esperit hi sojornava, l'essència de la perfecta civilització. També, hi vivien els grans mestres, no pas individus obsedits amb la idea de refermar la seva personalitat com si fos una cosa tan potent i valuosa, sinó uns mestres contents de la santa paciència que els bellugava el cervell i els dits només en la direcció que la llei permetia —al servei de les simples veritats.

Que n'era de severa la llei, i que poc l'artista d'aquell temps es permetia fer exhibició dels seus sentiments personals! Ens en podem adonar contemplant qualsevol mostra d'art egipci. Guaiteu qualsevol membre esculpit pels egipcis, cerqueu en els ulls esculpits i us refusaran el secret fins a la fi del món. La seva actitud és tan silenciosa que s'assembla a la mort. Tanmateix, hi ha tendresa; i encant, n'hi ha; la gràcia, fins i tot, hi és, de costat amb la força; i l'amor inunda tota l'obra; però d'efusió, d'emoció, d'efervescència de la personalitat de l'artista? Ni pensaments. De dubtes punyents? Ni ombra de tal cosa. De determini arrauxat? Ni un senyal no li n'ha escapat, a l'artista; cap d'aquestes confessions, d'aquestes bestieses. Ni l'orgull, ni la por, ni el còmic; ni cap indicatiu que la ment o la mà de l'artista fos ni una mil·lèsima de segon lluny del domini de les lleis que el gover-

nen. Quina meravella! Això és ser un gran artista; i totes les vessades sentimentals d'avui i d'ahir no són pas signe d'intel·ligència superior, no són signe d'art suprem. Aquest esperit va venir a Europa, va niar a Grècia, gairebé no el podien fer fora d'Itàlia, però, a la fi, se'n va anar, deixant un rastre de llàgrimes —perles— davant nostre. I nosaltres, que n'hem esclafat la major part, mastegant-les amb les glans de la nostra calderada, hem anat més lluny i en mal viatge, perquè ens hem prostrat davant els pretesos «grans mestres» i hem adorat aquestes perilloses i flamants personalitats. Un dia malastruc, en la nostra ignorància, vam creure que érem nosaltres, el que ells havien de dibuixar; que eren els nostres pensaments, el que havien d'expressar; que era alguna cosa que tenia a veure amb nosaltres, el que posaven a la seva arquitectura, a la seva música. I, així, vàrem arribar a pretendre reconèixer-nos en allò que feien, és a dir, en la seva arquitectura, en la seva escultura, en la seva música, en la seva pintura i en la seva poesia; hi havíem de figurar —i els recordàvem aquelles paraules d'invitació: «Veniu tal com sou.»

Els artistes, després de molts segles, van acabar cedint en el que els havíem demanat iuplicat. I així va ser com la ignorància va bandejar l'esperit noble que regia la ment i la mà de l'artista, i un esperit tèrbol va prendre el seu lloc; un diable arrossinat al setial de la llei, és a dir, un esperit estúpid que regna; i tothom va començar a cridar «Renaixença», mentre els pintors, els músics, els escultors, els arquitectes rivalitzaven l'un amb l'altre per furnir les obres que els demanaven —i tot això havia de ser fet de manera que tothom hi pogués reconèixer una relació amb si mateix.

Van sortir els retrats de cares enceses, d'ulls botits, de boques gueres, de dits punxant per sortir dels marcs, de canells on es veia el pols; tots els colors trabucats; totes les línies en garbuix, com en rauxes de bogeria. La forma es disloca; el serè i fresc murmurí de la vida en èxtasi que abans havia exhalat una esperança tan inefable s'escalfa, s'inflama i es destrueix, i al seu lloc, *el realisme*, la còpia grossera de la vida, una cosa que tothom reconeix i tanmateix no acaba d'entendre. Tot plegat, lluny del propòsit de l'art: perquè el seu propòsit no és pas de reflectir els fets reals de la vida, perquè l'hàbit de l'artista no és pas anar darrere les coses, perquè té el privilegi de passar-hi al davant, de guiar. Més aviat la vida hauria de reflectir la semblança de l'esperit, perquè va ser l'esperit que primer va triar l'artista per fixar la seva bellesa.⁶ I en aquest retrat, si la forma, per la seva bellesa i la seva tendresa, és la de la vida, el color és tret d'aquesta contrada desconeguda de la imaginació, i què és, si no la contrada on sojorna el que anomenem Mort? No és pas, doncs, que parli a la lleugera, volublement, de les marionetes i del seu poder

6. «Totes les formes són perfectes a la ment del poeta; però no les abstreu o les compon a partir de la Natura; vénen de la Imaginació», William Blake.

de retenir les belles i llunyanes expressions de forma i cara fins i tot sota una allau d'aplaudiments. N'han fet brometa, d'aquests titelles. «Titella» és un terme de menyspreu, encara que alguns trobin bellesa en aquestes figuretes, per degenerades que siguin.

A la majoria d'homes i de dones, els fa riure parlar de titelles. De seguida pensen en els fills; pensen en les mans encarcerades i en els moviments sacsejats; em diuen que són «uns ninotets que fan riure». Permeteu-me que us digui unes quantes coses sobre aquests ninots. Deixeu-me repetir-vos que són els descendents d'una gran i noble nissaga d'imatges, d'ídols que, sens dubte, eren fets «a la semblança de Déu»; i que, molts de segles ha, aquestes figures tenien uns moviments rítmics i no pas sacsejats; no tenien necessitat de filferros per aguantar-se ni parlaven pel nas del titellaire amagat (pobre Punch, no és cap desatenció vers tu! Tu t'estàs dret, tot sol digne en el teu desesper, mirant enrere a través de segles, amb llàgrimes pintades, encara humides, a les galtes antigues, i sembla que cridis el gosset: «Sor Anna, sor Anna, no ve ningú?» Després, amb aquella magnífica bravata tan teva, t'enduus les nostres rialles —i les meves llàgrimes— amb el xiscle corprenedor de «Ai, el nas! Ai el nas! Ai, el nas»). Penseu, senyores i senyors, que aquests titelles sempre han estat cosetes de només un peu d'alçària? De segur que no! La marioneta, hi va haver un temps que feia més patxoca que vosaltres.

¿Us penseu que arrossegava els peus en una tarimeta quadrada, feta per semblar un teatret passat de moda i on el cap gairebé tocava el capdamunt del prosceni? I ¿us penseu que sempre vivia en una caseta tan petita com una casa de nines, amb finestrons pintats, oberts de bat a bat, i on les flors del jardinet tenien unes fulles tan valentes i grosses com el seu cap? Mireu d'esvair tota aquesta idea de la ment i deixeu que us expliqui un xic com era el seu habitacle.

Va ser a l'Àsia, el seu primer reialme. A les ribes del Ganges, li varen bastir la llar, un gran palau que sorgia fent sostres de columnes cap enlaire i sostres de columnes fins a l'aigua. Era voltat de jardins espargits de flors exuberants i frescos de fontanes; jardins on no entrava un so, on gairebé res no es bellugava. Solament a les sales fresques i secretes d'aquest palau, les ments àgils dels seus estadants es bellugaven incessantment. Preparaven el que ella esdevindria, i també preparaven les honors que retrien a l'esperit que li havia donat naixença. Després, un dia, va tenir lloc la cerimònia.

I, en aquesta cerimònia, hi va prendre part; una altra celebració en lloança de la Creació; l'antiga acció de gràcies, l'himne joïós de l'existència i l'himne més seriós de l'existència que vindrà i que és velada per la paraula Mort. Durant aquesta cerimònia, van aparèixer, davant els ulls dels adoradors embrunits, els símbols de totes les coses de la Terra i del Nirvana. El símbol del bell arbre, el símbol dels pujols, els símbols dels tresors que enfonyen; el símbol del núvol, del vent i de totes les coses que es belluguen; el símbol de la

més veloç de totes les coses que es mouen, del pensament, del record, el símbol de l'animal, el símbol de Buda i de l'Home —i aquí ve la figura, el titella del qual tant us rieu. Avui us en rieu perquè només li han deixat les febleses. Reflecteix les vostres; però no us n'haurieu pas rigut si l'havíeu vist en la seva glòria, en aquella època en què el cridaven per ser el símbol de l'home en la gran cerimònia, i, quan avançava, era la bella imatge de la nostra delectació més profunda. Si ens en riguéssim, si insultéssim la memòria del titella, ens riuríem de la nostra pròpia caiguda, de les creences i de les imatges que hem romput. Uns quants segles més tard, trobem la seva llar una mica desgastada per l'ús. De temple s'ha tornat, no diré un teatre, sinó quelcom entre un temple i un teatre, i hi perd la salut. Hi ha alguna cosa en l'aire; els metges li diuen que ha d'anar amb compte. «I què és el que més haig de témer?», els demana. Ells li responen: «Tem sobretot la vanitat dels homes.» Ell pensa: «Però no és justament el que sempre he ensenyat, que qui glorificava aquesta existència tindria aquest sol perill. ¿Pot ser que jo, que sempre he revelat aquesta veritat, sigui dels qui la perden de vista i caigui dels primers? És clar que, subtilment, em preparen un atac. Fixaré els ulls al cel.» I acomiada els metges i es posa a meditar.

I ara, deixeu-me dir qui va venir a destorbar l'aire tranquil que envoltava aquest ésser estranyament perfecte. Diuen les cròniques que una mica més tard se'n va anar a viure a la costa de l'Orient Llunyà i dues dones el van venir a contemplar. I a la cerimònia a la qual van venir, ell resplendia amb un esclat tan viu i, tanmateix, amb una simplicitat tan divina, que encara que inspirés les mil nou-centes noranta-vuit ànimes que participaven a la festa amb una inspiració que aclaria la ment tant com l'embriagava, tanmateix, aquestes dues dones només les va embriagar. Ell no les va pas veure, perquè tenia els ulls fets al cel; però les va emplenar d'un desig massa gros per ser sadollat; desig de ser el símbol directe del que hi ha de divinal en l'home. Pensat i fet: guarnint-se tan bé com van poder amb vestidures («com les d'ell», pensaven elles), fent els gests («com els d'ells», deien) i podent provocar admiració en la ment dels espectadors («fins i tot com ell», cridaven) es van fer bastir un temple («com el seu») i van satisfer el desig dels vulgars, tot plegat una paròdia miserable.

Això consta a les cròniques. És el primer testimoniatge de l'actor a l'Orient. L'actor surt de la toixa vanitat de dues dones que no van ser prou fortes per mirar el símbol de Déu sense voler potinejar-hi; i la paròdia va resultar profitosa. Al cap de cinquanta o cent anys, de paròdies d'aquestes, se'n veien per tot el país.

Diuen que la mala herba creix de pressa, i aquesta esplanada de males herbes, el teatre modern, de seguida va créixer. La figura de la marioneta divina va atraure cada vegada més pocs devots i les dues dones eren ben a la moda. Amb l'esvaniment de la marioneta i l'avenç d'aquestes dues dones que s'exhibien en escena, al seu lloc, va arribar

aquest esperit de foscor que anomenem Caos i, en ell, es desvetlla el triomf de la personalitat desfermada. Veieu, ara, què m'ha fet estimar i aprendre el valor del que avui dia en diem «titella», i detestar el que en diem «vida», en art? Prego de cor pel retorn al Teatre d'aquesta imatge —la supermarioneta—; i quan tornarà a venir així el veuran, l'estimaran i un altre cop la gent podrà tornar a l'antiga joia de les cerimònies —encara hom tornarà a celebrar la Creació en homenatge a l'existència i en divina i benaurada invocació a la Mort.

Florència, març de 1907

Certes tendències nefastes del teatre modern

Com que us vinc a parlar de Teatre, no em prengueu pas per un reformador. Us demano que no ho feu. Quan em faré reformador és a dir, metge i cirurgià alhora, prendré el consell de Hamlet i «reformaré el tot», començant per mi i acabant pel qui encén els llums de la rampa.

Però, per ser reformador, s'ha d'estar en la situació que permet reformar; és a dir, un ha de tenir, com a mínim, mitja dotzena o una dotzena de teatres en diferents parts del món, perquè la reforma es pugui escampar de manera uniforme. Dos petits teatres d'avantguarda a París, Londres o Berlín són completament inútils per millorar l'estat de coses del Teatre, per restablir-ne l'art i la institució. Els qui viuen a Londres o a Berlín, saben ben poc del que passa als dos teatres francesos. Els qui viuen a París i a Londres, gairebé no han sentit a parlar dels teatres de Berlín. I els qui viuen a Berlín i a París, escassament saben que n'hi ha a Anglaterra. Aquests teatrets tan agosarats, que cada dia s'esforcen a millorar l'estat de coses, no aporten cap progrés remarcable ni durador, perquè tota la seva energia, les proeses ocasionals que fan, s'esbraven així que uns quants milers d'espectadors deixen el teatre. I l'Art del Teatre roman desconegut.

Fóra tota una altra cosa (i jo no podria escriure el que ara escric) si qualsevol d'aquests teatres havia descobert *Lleis* per a l'Art del Teatre; que aquests teatres fossin desconeguts, que no se n'hagués sentit a parlar mai, els importaria ben poc, als homes que estan sempre enfeïnats cercant les veritats que hi ha a la base de totes les coses. Una de les males tendències del teatre modern és descuidar-se de tot això, de voler que se'n parli, d'ells, uns quants mesos o uns quants anys, de fer un esforç davant un públic nombrós uns milers

de vespres i després prou. Per reformar això, no s'hauria de tenir la força bruta d'un gegant?

Escric com a espectador, no pas com un espectador ocasional ni rabüüt, sinó més aviat com qui té l'amable interès de mirar com creixen les plantes en un jardí. Immediatament, les males herbes li criden l'atenció. Res no li semblaria més inútil ni més abominable que aquestes males herbes que absorbeixen el bo de la terra i ho roben a les altres plantes i a la bellesa del jardí; i són les males herbes, les males tendències del teatre modern, allò que vull dir.

Tingueu present que quan parlo del Teatre, no faig especialment al·lusió al teatre anglès; tampoc no en faig al que en diuen el teatre francès; no vull dir tampoc el teatre alemany ni l'italià, l'escandinau ni el rus. Tots els teatres de tots els països són iguals en tot, passat de la llengua, i, ai las!, les males herbes totes s'assemblen tant que resulta còmic de debò.

Parlo del Teatre com un tot, el Teatre d'Europa i d'Amèrica, perquè no n'he vist d'altre; encara que em penso, pel que n'he sentit, que el teatre oriental s'absté d'ofendre la intel·ligència.

La tendència del teatre occidental és la de negligir els principis vitals de l'art: empescar-se o manllevar a corre-cuita les preteses reformes que poden atreure el públic, i no pas les que són necessàries per salvar l'art: estimular el plagi i la imitació en comptes de cultivar els recursos naturals: prendre les claus del casal als seus legítims guardians, els artistes, i lliurar-les al *business man* o a qualsevol.

Escric, com he dit, com a espectador, però he estat més de quinze anys fent feina al teatre. Ho dic per tranquil·litzar els qui potser no ho saben, i que posarien en dubte la meua autoritat sobre aquestes afirmacions.

Molts de cops he escrit que només hi ha un camí per arribar a la unitat en l'Art del Teatre. Em sembla que no cal explicar per què aquí també hi ha d'haver unitat, tal com en les altres arts; suposo que no ofendrà ningú admetre que si la unitat no regna, torna el caos; em sembla que és prou clar. Molt bé, aleshores. Entesos. I no hauria de costar d'entendre com hem d'assolir la unitat. Ho he explicat al meu llibre, *L'Art del Teatre*,¹ i ara voldria aclarir-vos com es perd el procés de la unitat.

Deixeu-me fer una llista (una d'incompleta, però que ens servirà) de tota la gent que treballa al teatre. Quan l'hauré feta us diré quins són els cocs i com fan malbé el brou.

Primer de tot, hi ha el propietari del teatre; el director. Després ve l'empresari que lloga el teatre. En tercer lloc hi ha el director d'escena —de vegades en són tres o quatre. Ara vénen tres o quatre homes de negocis. Després, ja som a l'actor principal i a l'actriu principal. Tot seguit, hi ha l'actor i l'actriu que vénen després del principal, és a dir,

1. Vegeu la pàg. 91.

els qui estan a punt d'ocupar el seu lloc, si cal. Després, hi ha trenta o seixanta actors i actrius més. Al costat d'aquests, hi ha el senyor que dissenya els decorats. Un altre que dissenya el vestuari. Un tercer que dedica el seu temps a arreglar llums. Un quart que s'ocupa de la maquinària (generalment és qui treballa més de tot el teatre). I, després, hi ha de vint a cent treballadors diversos, entre pintors de decorats, maquinistes, sastres, electricistes, manobres, vestidors, extres, maquilladors, personal de neteja, venedors de programes... i ja tenim tota la colla.

Ara, mireu-vos detingudament aquesta llista. Hi veiem set caps i dos membres influents. Set directors en comptes d'un i nou opinions en comptes d'una de sola.

Ara bé; és impossible que una obra d'art es pugui acomplir si hi ha més d'un cervell que la dirigeix; i si, al teatre, no s'hi veuen obres d'art, aquesta n'és una raó, i una raó suficient, encara que n'hi ha moltes més.

Voleu saber per què hi ha set mestres en comptes d'un? Doncs, perquè no hi ha ni un sol home al teatre que ell mateix sigui mestre, és a dir, que no hi ha ningú capaç d'inventar i de fer assajar una obra; capaç de dissenyar i de supervisar la construcció del decorat i la confecció del vestuari; d'escriure una música, si cal; d'inventar la maquinària i la il·luminació tal com es necessiten i es faran servir.

Cap director de teatre no ha estudiat aquestes coses; i és una desgràcia per al teatre occidental que puguem fer aquesta asseveració. Demaneu a qualsevol director de Londres, de Berlín o de París si es pot inventar el drama que s'ha de representar al seu teatre. O demaneu-li si pot inventar i dissenyar els decorats que hi haurà a l'escenari. O si sap alguna cosa del vestuari històric o de fantasia; o si distingeix un color lleig d'un de bonic. Si sap combinar bé tons i colors per formar un conjunt harmoniós i si sap alguna cosa de la mà, del canell, del braç, del coll, i de tota la resta de valors del cos en moviment. Demaneu-li si sap quanta de llum necessita per il·luminar vint peus cúbics i quanta els il·luminaria *en excés* i es malgastaria. Demaneu-li si sap el pes de la fusta i de la roba o si sap quant triga fer alçar o fer davallar el trespol de l'escenari. Demaneu-li qualsevol d'aquestes coses tan corrents i us dirà tranquil·lament que «*no se n'encarrega*». I aleshores, aquest mestre notable de l'Art del Teatre cridarà els seus col·laboradors i, assenyalant-los, dirà: «Aquí hi ha els meus ajudants.»

No diu la veritat. No són pas els seus ajudants, sinó els seus mestres. El menen pel nas amb un ganxo, com el gran monstre Leviatan que veiem em quadres d'antics misteris. Fa l'efecte de ser terriblement poderós, però només és fet del buit cobert de pasta de cartró. No és un mestre ben galdós? ¿No és un camí encertadíssim per aconseguir la unitat, aquesta cosa vital per a l'art com cap altra?

Ens hem de girar devers els altres sis mestres que col·laboren en

aquesta apedaçada i veurem si ens donen una resposta amb seny. El *régisseur* o regidor es fa la il·lusió que, de veritat, ell és l'artista, l'inventor, el mestre, però, pobre home, no és res de tot això, perquè no és mestre; cadascú tira a l'olla el bocí que vol. Tots són mestretites engavanyant-se els uns als altres. Molts dels regidors, els conec. Amb alguns, hi he treballat; amb altres, hi he parlat, però tots es fan la il·lusió que deia. És una mena d'il·lusió desesperada, perquè els regidors són molt bons treballadors i no estalvien cap esforç quan són al teatre. Tampoc no n'haurien d'haver estalviat per preparar-se per a la tasca *abans* d'entrar-hi.

Com que les nostres preguntes al director del teatre troben tan lamentables respostes, a veure si el regidor, ens donarà millors respostes. Preguntem-li, preguntem a qualsevol regidor d'Europa o d'Amèrica, si és capaç d'imaginar i d'inventar el que s'ha de representar davant el públic; és a dir, la peça, l'obra de teatre, la idea, o el que en vulgueu dir. Demanem-li si pot dissenyar-ne els decorats i el vestuari i si en pot supervisar el fet; el que aquí val a dir si coneix els secrets de línia i color i com es manegen. Demanem-li si pot dirigir sense l'ajuda d'especialistes de diversos obrers que han estat llogats no pas per la seva imaginació, sinó per la seva mà d'obra. Si hi ha un sol regidor a Europa o a Amèrica que pot respondre «sí» a totes aquestes preguntes, és l'home a qui s'hauria d'oferir la responsabilitat dels escenaris d'Europa i d'Amèrica, perquè procuraria adquirir altres coneixements com els que ell té, sabent el que és necessari. I quan tindríeu deu d'aitals homes a Europa, tindríeu un nou Teatre. Però no n'hi ha deu, com constareu, si pregunteu. Jo no us podria dir el nom d'un de sol.

I és així com la unitat, com he dit, no existeix a l'Art del Teatre.

Tanmateix, hi ha diversos cervells al teatre que saben que, si podien trobar el secret per arribar a aquesta unitat, haurien descobert una gran cosa. A Alemanya, hi ha uns quants d'aquests homes cercant a les branques de dalt de tot de l'arbre. Però, com que no pensen a cercar a les arrels, la seva recerca els mena a estranys errors. Tenen molt bona intenció, però actuen d'una manera estrafolària. Tenen un zel coent, però van a les palpentes.

La tendència d'aquests homes és de manllevar. Manlleven de cada font imaginable. Fan manlleus als pintors, als arquitectes, fins i tot manlleven als seus col·legues qualsevol idea, mentre sigui atractiu; i si la idea té una base prou fàcil de muntar-hi una barraqueta amb sentit, corrents la traspassen al teatre.

Quina manera de fer, per a qui pretén el nom d'artista! Artistes intel·ligents que il·lustren cada setmana els diaris còmics d'Alemanya veuen que les seves idees els les agafen i les aboquen als escenaris del Teatre *modern*. «Jugend» és el decorat de Shakespeare i de Bernard Shaw, i «Simplicissimus» els serveix per a Gorki i Wedekind.

Aquestes experiències i innovacions precipitades són perilloses per

a l'art i per al públic. La premsa caracteritza el teatre d'avui dia: reformes precipitades, preparació i idees precipitades aplicades amb precipitació. Els directors d'avui dia tenen el desfici de tenir pintors de cavallet perquè els dissenyin els decorats.

Quina cosa més estranya! No s'adonen que introdueixen al teatre aquells que, amb el temps, s'hi tornaran en contra, i afegiran una nova ferida a un cos que ja és tocat?

¿No veuen, tampoc, que fer venir al teatre els pintors d'estudi és un insult als pintors de decorats, les famílies dels quals fa centenars d'anys que hi treballen? ¿No veuen que les aptituds del pintor d'estudi no serveixen de res a dins del teatre i que demostrarien tenir més seny si en llogaven un que pintés parets? Una cosa curiosa, d'aquesta qüestió de fer venir el pintor a col·laborar al teatre, és que me'n consideren partidari i m'assenyalen com a exemple de l'èxit d'aquesta tendència, tot i que hi estic en contra del començament a l'acabament.

Si els pintors aportaven alguna mena d'alliberament a un art col·lat tan estret, de primer per la convenció, i després, per la manca d'intel·ligència i la incapacitat dels qui, suposadament, en són els *mestres* (?), aleshores, valdria la pena que hi vinguessin; però no és pas l'alliberament el que aporten, sinó més cadenes. Ells no en tenen la culpa, d'oferir-nos els seus serveis; la culpa és nostra d'acceptar-los. Manllevem i manllevem i manllevem. Ja tenim tants de deutes que som a la ratlla de la desesperació. I tenim tanta premsa! Fins al punt que ja manllevem sense mirar-nos-hi gens. El dolent el copiem tan de premsa com el bo. Qualsevol quadre o disseny, si és prou flamant i excèntric, aquests directors i regidors atabalats i sense criteri l'esmerçaran i en trauran el suc que sigui. Tanmateix, tot aquest correuita i aquests disbarats no són pas estranys, després de tot, i qui hagi passat un any al teatre ja ho sap prou. Tot el dia, tarda, vespre i nit, la gent del teatre, sense parar, és al peu del canó (parlo dels teatres *moderns*, els teatres d'avantguarda). Assaig al matí, veure gent nova al migdia, estudiar els papers, mirar els decorats, lectura d'obres, assistir a recepcions, trobar-se amb un autor, xerrar amb un crític, agafar un artista al vol, apaivagar renyines, com a mínim una peça nova cada mes per muntar, cercar capital, supervisar una construcció... Sempre, un enrenou constant.

Aleshores, on hi ha el temps d'aturar-se i de fer consideracions sobre l'art de tot això? Potser escauria a un negoci d'olis o a una drogueria a l'engròs; aquests oficis hi guanyen, amb l'enrenou: però no pas l'art. Amb aquestes presses, tot pensament sobre els principis o sobre la bellesa de l'art es perd de vista i fuig el desig de crear una obra bella.

Després de tot, hem d'admetre que la bellesa de costat amb la intriga no val prou per córrer-li al darrere; i una mena d'intriga burlesca és la deessa del teatre d'avui. La intriga burlesca, que és exacta-

ment la classe de diplomàcia que hi ha al teatre; i amb quina patxoca que campen aquests diplomàtics de broma!

És molt curiós el que llegim a les *Memòries* dels De Goncourt sobre les impressions que els dos germans van rebre quan van voler dur la seva obra a l'escena. Edmond de Goncourt, un veritable cavaller distingit, envoltat d'aquests diplomàtics burlescos del teatre, quin quadre! Que aclaparats que ens sentim quan llegim les entrevistes amb la gent de teatre, quina situació més vulgar i penosa!

Esgarrifa i repugna pensar que sempre, i sempre, i sempre més, homes com els De Goncourt, de Musset, Victor Hugo, Dumas, Goethe, Browning i tots els grans escriptors i tots els homes de veritable distinció del món, han patit situacions tan humiliants; i no solament és això el que em fa fàstic, sinó la vergonya que sigui el teatre el que ha posat aquests homes en una situació així. Per força, el teatre ha de clamar, sense parar, que no té més que gent de cinquè ordre? Per força, la gent del teatre ha de *d'actuar*, sempre, davant els altres artistes? I si han d'actuar, per força ha de ser d'una manera ignominiosa, perquè el món s'exclami: «Au, un actor i un de reconegudament dolent, per acabar de fer el pes!» Darrerament, l'actor s'ha anat vantant d'haver-se elevat per damunt de situacions passades, en què era considerat un rodamón i un lladre. Especialment a Anglaterra. Tant de bo que hagués romàs rodamón i lladre, i no hauria perdut allò que el distingia; perquè arribar a ser un cavaller de nom, però envilit fins al moll de l'os, és ser mil cops pitjor que rodamón i lladre.

Que el teatre deixi estar aquests jocs poca-soltes d'afeccionats de la diplomàcia. Quan farà la seva tasca, ja no hi haurà cap necessitat d'aquesta mena de coses. Quan deixarà estar aquest mal costum, tindrà temps d'ocupar-se de coses importants, i prou esperit per mirar-se-les pels quatre costats.

Però ara, tornem a la tendència de convidar els pintors i altres artistes perquè col·laborin en la nostra feina, i a la precipitació que caracteritza tot el que fem. Aquestes dues tendències s'han endut els millors treballadors del teatre. Segle rere segle, els artistes del teatre, desesperant de veure que l'escena es desperti de l'estat de letargia profunda, deixen el teatre i se'n van a altres llocs.

El resultat és que avui dia ja no hi ha artistes al teatre. Els caps del teatre sempre són homes amb una certa capacitat per als negocis; de fet, els podríem anomenar «homes de negocis».

Els homes de negocis tenen un o dos empleats que saben en què es distingeix un arbre d'un gat i, naturalment, això fa molt de servei. I així, quan l'home de negocis vol un arbre, l'empleat n'hi porta un. Que senzill! Quan vol un bosc, com és ara per a *El somni d'una nit de Sant Joan*, l'altre l'hi duu. No en pinta un, és clar que no! Fóra massa arriscat; arriscat i difícil. No, no; ha demanat un bosc i l'altre l'hi porta al natural, arbre per arbre. «Aquí el té, senyor director, el bosc que demana.» I el senyor director respon: «Clavat! Quin artis-

tàs que sou!» I, aleshores, es posa els manegots de cel·luloide i corre cap aquí i cap allà a dir, a amics i a abonats: «Vinguin, senyors; vinguin a veure la posada en escena que els he muntat! Han vist mai una cosa com aquesta? No és per dir-ho, però ni la Natura no ho faria més bé.» I els abonats resten bocabadats. Bocabadats davant la innocència d'aquest home. Tot el que li poden dir per educació és: «Molt realista!» I, per gràcia d'aquesta llorda innocència, el realisme regna al teatre, perquè la gent sempre és educada.

El director, no solament demana un bosc i n'hi porten un, sinó que diu als actors: «Per què no camineu i parreu com qualsevol persona? Sigueu naturals! Naturals! Naturals!» I aplaudirà els petits errors com entrepassegar-se amb la catifa o caure de la cadira, si és per accident, i dirà: «Oh, perfecte! Perfecte! Completament natural! Feu-ho cada vegada.» No importa què, però que faci l'efecte de casualitat. La idea de fer creure les coses li sembla poca-solta, si pot tenir-hi les coses reals. A Anglaterra, quan vol un exèrcit, envia un dels seus ajudants a buscar mitja dotzena d'homes del regiment tal i tal i els fica dins una armadura de l'època babilònica. Mai no pensa a fer assajar aquests homes perquè *semblin* tan militars com *són* els soldats. Mai no fa raonaments d'aquesta mena i, en canvi, va dient: «De què serveix la imitació quan hom pot tenir la cosa real?»

I de què serveix de *voler la cosa real*? El realisme sí que vol la cosa real, però l'art no té res, absolutament res a veure amb el realisme. Hi ha qui diu que el realisme a l'escena no és pas això de posar-vos les coses reals davant els ulls. Si no ho és, què és, doncs?

Mirem d'explicar-nos. Diguem que quan volem fer una obra realista ens esforcem a donar una forma semireal al que ja és real del tot. Mirem d'infondre-li una aparença de vida perquè sembli que el pols li batega, que té carn i sang i posseeix altres qualitats pròpies de la vida. En aquest moment, ens girem devers la cosa real per copiar-la. Ens mirem una bona estona una cara. Veiem que no és bella, no és forta, no és sana, i que en canvi és tot el que l'art detesta. Ens mirem de prop un arbre. Veiem que no té gens d'ufana, que li han caigut les fulles, que ja només és la carcassa. Ens mirem detingudament un edifici; ens impressiona la quantitat de toxos que hi han fet servir, ens aclapara pensar les penes i treballs que ha d'haver costat de posar-los cadascun al seu lloc. I així, ens adonem que mirar de prop la realitat és quedar aterrit pel que veiem; i si de cas no quedem aterrits, quedem compungits. Quin desencert més gros és dir que l'artista ha de copiar els defectes i les imperfeccions de la Natura! Que n'és de ridícul dir que l'home està dotat d'intuïció, de visió artística, per fer de cronista dels defectes! Dir que les falles són boniques i que els defectes són encisadors és una beneiteria. Poden existir o no en la realitat, però en l'art, de cap manera. Que potser fan més *interessant* l'obra d'art? Em penso que no. Podríem dir que són un xic còmics i prou. I així el realisme crea i acaba en el còmic —el

realisme és caricatura. El teatre, amb el seu realisme, acabarà al *music-hall*, perquè el realisme no s'enlaira mai, davalla. Davalla fins que arriba al fons. I, llavors, l'*Anarquia!* Ariel anihilat i Caliban triomfant.

I, de fet, no crec pas que s'hi pugui fer gran cosa; i no és que jo sigui pessimista pel que fa a l'art, perquè sé ben bé que al moment just s'alçarà tot sol, sense ajuda; però avui no hi ha gran cosa a fer pels qui són al poder, perquè si comencen a «fer coses», probablement encara l'empitjoraran, en comptes de millorar-lo. L'afectació s'ajuntarà a la vulgaritat.

Els joves hi poden fer alguna cosa, però no pas si són sota la influència dels més vells, perquè, llavors, el que tenim són joves vells. Es fa alguna cosa a Anglaterra, al minúscul Court Theatre, però la influència de l'autor hi és massa evident, d'un autor que fa servir el teatre de *réclame*. Fan alguna cosa al Deutsches Theater, a Berlín, però la influència de Jugend i de Simplicissimus i dels homes d'affers hi és massa gran. A més, aquest teatre presenta signes de la febre del manlleu a temperatures esgarrifosament preocupants. Després, també hi ha el petit Art Theatre, a Moscou, ple d'energia i tan enamorat del realisme que el converteix en una broma. També hi ha el Théâtre d'Antoine i el Théâtre des Arts, a París, dos esforços en solitari; però del poc que s'hi ha aconseguit, en podem jutjar per alguns dels darrers muntatges.

Si tots aquests petits teatres avancessin en la mateixa direcció, tots alhora amb una idea comuna i seguint un mateix codi de lleis, aleshores se'n podria esperar quelcom de bo, perquè tots anirien al uníson i en harmonia i el teatre a l'antiga, amb les seves obres i els seus decorats i els seus actors «naturals», ben segur que milloraria.

Esperar el que *hauria* de passar, esperar que els directors d'aquests teatres es reuneixin en consell i facin jurament de no servir cap altra Musa sinó la Musa del *seu* art, de no romandre mai més lligats a la Musa de la Literatura o de la Pintura i de celebrar només la seva pròpia dea, aquesta esperança és un somni, només, perquè l'home és fatu i egoista i les lleis de l'Art del Teatre encara no s'han escrit. I per això, perquè les lleis no s'han escrit, perquè ni els sacerdots ni els fidels coneixen les Lleis, *tota acció és inútil, ara*. Les Lleis s'han de descobrir i publicar. No pas el que cadascun de nosaltres considera que és la llei, sinó el que l'és veritablement. NO hem de sentir-nos decebuts en saber-ho. Si tots nosaltres no arribem a trobar la cosa i se'n presenta un que ens la fa evident, qui hi haurà que la hi negarà? El pitjor de tot és que avui dia ningú no vol trobar la llei i tothom va empenyent les seves idees personals, equivocades o no, allà va, per fer diners. Una gran vanitat i un egoisme migrat ens lliguen la llengua i el cervell.

El que li manca, a l'Art del Teatre (o més aviat hauríem de dir al *Treball* del Teatre, en aquest moment), és *forma*. S'eixampla, es belluga, però no té forma. Això és el que estableix la diferència entre

la feina del Teatre i les Belles Arts. Dir que li manca forma és dir que li manca bellesa. En art, on no hi ha forma no hi pot haver bellesa.

Doncs, com pot assolir aquesta forma? Solament seguint a poc a poc les lleis de l'Art. I aquestes lleis? Les he cercades i, em sembla que n'he trobades unes quantes.

1908

Les obres i els autors teatrals.

Pintura i pintors al teatre

A qualsevol lloc on vagi i hi hagi gent intel·ligent o no, i per més atentament que hagin llegit el que he escrit sobre el Teatre torna a sortir l'eterna pregunta —alguns cops asprament, d'altres amb suavitat: «¿És veritat que voleu suprimir totes les obres de teatre? Digueu-nos, si us plau, què ve a significar aquesta pensada vostra, i per què tot el que havia estat bo segles enters ara ho considereu dolent?» Tot això és desmesuradament difícil de respondre i, com que és desmesuradament difícil, provarem de fer-ho.

Per a mi, tota aquesta qüestió és tan clara que ja no hi ha res a qüestionar. És evident que quan algú es posa a fer una feina no agafa el canell de la mà d'un altre, el fa servir i després encara diu: «El meu treball.»

Tot l'assumpte és tan obvi, per a mi, que per poder respondre amb compte i amb seny a aquells als quals no ho és m'haig de decantar del quadre que tinc al davant i veure-hi cada tret que els altres hi veuen. I si provo de fer-ho, hauré de veure algunes coses ben tèrboles i hauré de discutir sobre punts ben tèrbols, que són obvis per a la majoria de nosaltres; però si la qüestió s'ha de tractar en profunditat ho hauré de fer, inevitablement.

Em fa una por terrible haver de demostrar a la gent que s'equivoquen, especialment a qui es pren les arts tal com vénen. M'he ben adonat del seu gran seny. A més, no vull pas demostrar a qui va al pati de butaques a veure *Ricard III* que fa mal fet d'anar-hi, per la raó que sigui que l'hi hagi portat.

Agafem tot el rest de davant d'un teatre de Londres, unes vint persones.

Demaneu-los la raó per la qual han vingut al teatre. N'hi ha cinc

que responen: «Jo vinc a veure actuar en tal o en tal altre.» N'hi ha tres que diuen: «És una obra tan important i m'agrada tant de sentir-la...» Dos més riuen per sota el nas i responen: «No ho sabem pas per què hi venim, però ens pensem que ens hi divertirem.» N'hi ha dos que hi són perquè s'hi senten obligats, pels actors o pel públic, i els vuit restants us daran raons alambinades i contradictòries de la seva presència.

Un d'ells us dirà que és l'enorme sentit de l'impossible, l'astoradora absurditat de tot plegat, que el fascina (un jutge excel·lent!).

Un altre us dirà que, després de passar el dia en companyia de gentota ordinària, que toca massa de peus a terra, troba interessant aquesta gent que s'asseu ben calladeta a mirar el que fan els actors a dalt de l'escenari.

Llavors hi ha un tercer, l'home crític; un que ha llegit que Edmund Kean il·luminava Shakespeare amb esclats de geni, i que la família Kemble era de l'escola «clàssica», i que Charles Fechter era un actor romàntic; i, com que ha llegit una història del teatre que salta els primers dos mil anys en dues pàgines i que només entra en detalls quan arriba a l'època de Shakespeare —aquest home hi és perquè, d'alguna manera, té la sensació que la cosa seria incompleta sense ell; és un dels que hi entén—, no ho ha llegit tot sobre el Teatre?

Al seu costat, hi seu una senyoreta que, amb la intel·ligència pròpia del seu sexe, es disposa a veure *tot* el que hi ha a l'obra i més (o menys), si cal; i, de fet, s'inclina cap al «més» i sempre és la defensora del «més» per poc que l'hi trobi.

Al seu costat, hi seu el rondinaire, un que va al teatre perquè hi ha d'anar, i que, em sembla, és un dels que més es commouen amb allò que veuen. Tanmateix, quan el teló serà avall, us dirà que no era en absolut com s'havia d'haver fet. «I ara! Els actors semblen estaquirots; no tenen ni un pèl de reals.» Ens fa adonar d'un decorat que fa penjarelles i rondina de la música d'escena que, segons ell, fa malbé l'efecte de la resta; i, a més, no pot veure tots aquests reflectors que diu que desfan la il·lusió. Però, quina il·lusió desfan, no us ho sabrà dir en absolut. Els altres us diran que és molt maco i que aplaudeixen de bon grat, mentre el rondinaire va rondinant i remugant i no calla: «No és aquesta la manera de fer-ho.»

Així, veiem com gairebé cada home i cada dona ha vingut per motius diferents, veu la cosa sota una llum diferent i compon el que en podem dir l'«auditori», és a dir, una idea única, aquest públic que l'actor veu com un sol home, i que hem d'acceptar com l'«espectador ideal».

Una cosa és irrefutable, en tot això. No es poden estar de venir al teatre. I una altra cosa que hem d'admetre: d'aquests vint, quinze han vingut a veure alguna cosa. Fins i tot arribaria a dir que tots vint han vingut a veure alguna cosa; perquè els cinc de la llista, els

primers cinc que han vingut a sentir Shakespeare, si fa no fa, admeten que han vingut a veure'l representar, perquè si volien, haurien pogut fer com els milers que romanen a casa i el llegeixen en silenci, i d'aquesta manera, el senten mentalment amb tot l'estrany i meravellós acompanyament que voldreu; o bé, s'ajunten amb els qui el llegeixen a les societats shakespearianes.

Amb força seguretat podem dir que tots han vingut a *veure* l'obra. Aquest desig és tan fort com qualsevol altre de la naturalesa humana. Només creiem del tot quan veiem. Hi ha moltíssimes proves del que dic, i se us n'acudiran al pensament, sense que n'hagi d'esmentar més. I, ara, fóra el moment just de demanar que el que la gent vol quan ve al teatre se'ls ha de donar.

Vénen a veure alguna cosa; els l'hauríem d'ensenyar. Només si els l'ensenyem estaran satisfets. Considero que per satisfer-los els ulls, no els hauríem de confondre ni confondre'ls el sentit de la vista, que és el més delicat, repicant-los a l'orella música i paraules, al mateix temps, ni atacant-los la ment amb conflictes ni sacsejant el cos amb passions.

Agafem un exemple del que dic: aquell tros a l'obra de Macbeth on va enardint-se per tenir el braó de llevar la vida al rei Duncan. Va errant pels foscos corredors del castell. Al seu darrere, com una ombra, s'esmuny un servent, passen i traspassen per davant d'una finestra i sembla que el vegi que guaita una estona cap al defora, devers la bruguera. Continua el seu gambejar i, després, s'asseu a reposar en un pedrís. El servent, aguantant un llum tremoladís, se'l torna a mirar. Torna a gambejar pel corredor; li fa por romandre sol. Pensa en la seva muller, s'espanta més i més de trobar-se sol i vern... «Vés, demana a la mestressa que soni la campana quan la meva beguda estarà llesta.» El servent se n'hi va. Ell continua brandant amunt i avall. Amb aquesta gran agitació la figura de la muller pren el lloc de la del servent. S'hi troba bé; té un públic; sembla que s'entalenteix i el desig li creix. Ho farà. El servent torna i l'esglaia un instant. «Vés-te'n al llit.» Guaita la flama de la torxa com minva i minva, escales avall fins al soterrani; era una flama de primer, i ara és un fil de llum, només un fil.

«[...] Això que veig davant
¿és un punyal que em dirigeix el mànec
a la mà? Vine, i deixa que t'agafi!
Jo no et tinc, a desgrat de veure't sempre.
Oh, fatal visió! ¿No ets tu sensible
al tacte com als ulls? ¿O ets un punyal
només del pensament, creació falsa
de les angúnies d'un cervell febrós?
No obstant, jo et veig palpable com aquest
que aquí mateix estiro de la beina.

Tu m'ensenyes la ruta que he de fer
i l'instrument del qual jo he de servir-me.
¿Els meus sentits es riuen dels meus ulls,
i els ulls són més que els meus sentits plegats?
Et veig sempre; i, al mànec i a la fulla,
unes gotes de sang que abans no hi eren.
I tu no ets res! Ets el sagnant propòsit
que em pren forma a la vista. Ara mateix,
damunt d'una meitat del món, diria's
que la natura és morta, i els mals somnis
fan traïment al son encortinat.
Ja les bruixes celebren llurs ofertes
a Hècate la pàl·lida; el crim magre,
alarmat pel seu guaita, que és el llop,
i el desperta amb bruels, fent la furtiva
i robadora passa de Tarquini,
s'acosta als seus designis com una ombra.
Terra segura i sòlida, no escoltis
els meus passos, caminin on caminin,
per por que xerrin les mateixes pedres
allí on vaig, i no llevin l'horror mut
del moment, exigit per aquesta hora!
Mes jo amenaço i ell encara viu.
L'alè glaçat dels mots refreda els actes.

(Toca una campana.)

Vinc! ja és un fet. M'invita la campana.
Oh, Duncan!, no l'escoltis, que aquest toc
t'obre el camí del cel o bé del foc!»*

Aquesta mateixa idea, aquestes mateixes figures, aquestes mateixes visions, es poden presentar més bé davant els ulls i l'ànima del públic, si l'artista es concentra en el que atreu la vista, més que no pas en el que atreu el cervell, el que atreu l'orella i produeix una confusió simultània.

És difícil de llegir aquest parlament de Macbeth, a poc a poc, quan els altres sons i les altres imatges s'eliminen i som ben tranquils a l'habitació, i copsar el valor del que Shakespeare hi ha posat. Podem llegir el monòleg tres, quatre o cinc vegades, i solament llavors, part del seu valor ens arribarà. I havent llegit aquest parlament tres, quatre o cinc vegades, deixem que, qui sigui, continuï llegint tota l'obra sencera, i acabarà tan fatigat com si havia caminat vint milles. No

* SHAKESPEARE, W.: *Macbeth*, trad. de Josep M. de Sagarra, Institut del Teatre, Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal, núm. 4, Barcelona, 1979, pàg. 44 i 45. (*N. del T.*)

més haurà sentit quelcom del que Shakespeare intentava que sentís, però de cap manera tot. I el que ell sent, no ho sentirem quan anem a veure l'obra representada als teatres.

Quan *llegim* aquelles línies, no ens trobem atrapats entre tres parets. Vaguem cap a dalt de tot del castell amb Macbeth, mirem el bosc roquís i els turons; podem davallar amb ell als cellers, passar entre les mates que s'apleguen al peu de l'humit castell de Glamis. I si només anàvem fins aquí amb Shakespeare, no tindria raó de queixar-me de l'engavany de les tres parets del teatre; perquè no hi perdriem gran cosa. Però quan llegim, cavalquen amb Shakespeare els invisibles missatgers de l'aire. La Pietat, com un nadó nuet, flota en l'aire davant nostre; sentim l'aterridora figura del «vil assassinat», amb les passes allargassades de Tarquin a la nostra vora; roda per la cambra tot el temps que llegim. Sentim la campana que toca la batallada de la mort de Duncan, i ressona i ressona enllà. Després, «demà i demà i demà» s'esmuny, a poc a poc, un dia i un altre dia. Al voltant de la cambra, al defora de la finestra, al sostre, damunt nostre, ran del cap, s'esmuny el «demà i demà»; perden tot això al teatre, s'hi perd molt, de veritat.

Quan ens asseiem a llegir, no és justament la gent i les coses el que ens envolta i ens posseeix, sinó les idees. I quan l'art és tan gran i perfecte que pel sol fet de llegir ens aporta tota aquesta màgia sense preu, és, ras i curt, un sacrilegi fer malbé el que ens produeixen aquestes idees, confonent-nos a nosaltres mateixos i als nostres sentits, apellant alhora a altres sensacions.

Que n'hauria de ser d'evident, tot això! Tot i que és absurd d'esperar la possibilitat que aviat aquestes obres ja no es posaran en escena, les hi posaria molt escassament, per la raó que ja he exposat, que en escena les perdem.

I hi ha una altra raó per la qual no les hi voldria, i és aquesta: la mateixa idea, les mateixes impressions —la mateixa bellesa i filosofia, si voleu— pot ser presentada als ulls del públic sense, alhora, confondre'l, recorrent als altres sentits.

Un home (que podem anomenar Macbeth, encara que tant hi fa el nom que es digui), el podem veure passant per tots aquests dubtes i temors; una figura en acció, pel gest; i al seu voltant altres figures en acció, que es mouen; i encara que no puguem rebre la magnífica impressió que un mestre (que un Shakespeare) en dona, a través dels ulls rebrem una impressió més clara que si els altres sentits els haguéssim cridat al mateix temps, perquè ens hi *ajudessin*, ja que en comptes d'ajudar confondrien, com sempre passa.

Suposem que mirem una pintura de Signorelli, aquella famosa del Museu de Berlín. Francament, no crec que un quartet de corda tocant al mateix temps ajudés a la nostra visió; ni que algú recitant-nos, simultàniament, «La naixença de Pan» fes ressaltar les qualitats de la pintura. Solament confondria.

Suposem que sentim la Simfonia Pastoral de Beethoven. No em penso pas que un quadre vivent de dallaires de fenc o una veu agradable recitant un passatge del *Shepherd's Calendar*, de Spenser, ajudaria gens a la comprensió i a la fruïció de les qualitats de la simfonia. Solament confondrien.

Que ha estat intentat alguna vegada? No, i ara! Els músics han protegit bé el seu camp. Els pintors també han protegit bé el seu. Els homes de teatre han abandonat la vinya, i se l'ha apropiada qual-sevol que la volia per a ell. Els autors dramàtics la van explotar: Shakespeare, Molière i els altres. Després, Wagner va sentir un capritx per aquesta vinya. Fins avui dia trobem que el pintor, no hi ha dubte, fa l'ullet a aquest petit conreu; el pintor, l'home a qui han tocat milers i milers de quarteres, n'ha conreat exquisidament un bocinet fins ara. Però ara, tant el pintor com el músic, com també l'escriptor, s'han anat fastiguejant de les seves enormes possessions; l'apropiació del teatre continua.

I sóc aquí per dir-ho, i reclamo el teatre per a aquells que hi són nats, i el tindrem! Avui, o demà, o d'aquí a cent anys, però *el tindrem!* I ja veieu que no vull pas treure a les peces de teatre actuals cap dels seus refistolaments, perquè, primer de tot, penso que les peces es fan malbé al teatre, i, després, perquè penso que les obres i els autors teatrals ens fan malbé a nosaltres, traient-nos la confiança en nosaltres mateixos i la vitalitat.

A Alemanya i a Anglaterra, i fins i tot a Holanda, on de vegades són especialment intel·ligents, estan convençuts que vull fer fora del Teatre obres i autors teatrals, sense raó, i afegeixen *que vull introduir el pintor al lloc de l'autor.*

Opinen així perquè resulta que jo he fet molts dissenys de decorats i maquetes en paper. En els meus temps vaig muntar moltes obres, i en molts casos sense haver fet cap maqueta abans; i, si jo tenia un teatre propi, en comptes de fer en paper els projectes que tinc al cap, els traslladaria directament a l'escenari. Però com que encara no tinc aquest teatre meu i la ment no em deixa reposar fins que aquests projectes i idees no els plasmo en una forma o altra, m'he vist obligat a fer-ne estudis amb els migrats mitjans que tinc a disposició. I em jutgen pel que es veu al paper i em proclamen Maler (pintor); i a l'instant els ximplers criden: «Au, que hem descobert l'horrible conspiració; aquest home només lluita pel seu interès personal. Només vol foragitar les nostres obres de l'escena per posar-hi les seves pintures.»

Però, senyora. Us ben asseguro que heu comès un altre error. Un error molt fàcil de cometre i molt difícil d'evitar, perquè, naturalment, us dieu: «Si no és pintor, què deu ser? No pot ser regidor d'escena perquè un regidor el primer que demana és un autor, i aquest home no en demana cap.» Entenc la vostra desorientació perfectament bé. Com podeu entendre el que encara no ha estat mai, ni creu-

re el que mai no heu vist! Deixeu-me repetir un altre cop que no solament l'obra de l'escriptor és inútil al teatre. Ho és la del músic i la del pintor. Totes tres hi són absolutament inútils. Que s'estiguin a les seves possessions, que no es moguin dels seus reialmes i que els del teatre tornin al seu. Quan aquests darrers hi seran un altre cop reunits, sorgirà un art tan gran, un de tan apreciat universalment, que profetitzo que una nova religió s'hi trobarà, perquè hi és. Aquesta nova religió ja no predicarà, revelarà. No ens ensenyarà les imatges definides que ensenyen el pintor i l'escultor. Desvelarà el pensament davant els ulls, en silenci —pel moviment—, en visions.

Ja veieu ara —espero que ho veieu— que el Teatre no té res a veure amb el pintor, justament com no té res a veure amb l'autor teatral ni amb la literatura. També veieu com la meua proposta és una proposta inofensiva —alguns direu que és esbojarrada—, això de restaurar el nostre Art antic i honorable. Molt innocent, perquè ja veieu que estic totalment lliure d'antagonisme de cara als poetes i els dramaturgs; i el que en penso és tan galdós que ben poc influirà en el *teatre modern*. El teatre modern continuarà al seu lloc, essent el teatre modern, fins que el pintor es tornarà conflictiu i, aleshores, serà el teatre ultramodern, i a algun altre artista li tocarà el torn; qui sap si a l'arquitecte; i llavors se'l disputaran ells dos i hi haurà una bona batussa i nosaltres, la gent del Teatre, podrem arrencar a córrer amb el botí. *Eccola!*

El teatre a Rússia, a Alemanya i a Anglaterra

Dues cartes a John Semar

I

Estimat Semar:

Quan me n'anava de Florència, em van dir que us trametés notícies del teatre que veuria a Alemanya, a Anglaterra i a Rússia, i així que he arribat a Munic ja us en volia enviar per omplir tres números de *The Mask*.

Quan vaig ser a Amsterdam, us en volia trametre encara més, i ara que sóc a Anglaterra veig que és imprescindible no tornar-ho a ajornar.

No provaré pas d'escriure-us sobre l'Art del Teatre, perquè, segurament, l'Art del Teatre no existeix, però podria escriure sobre l'activitat i la passivitat del Teatre, i si em demanàveu on és més actiu, us respondria que a Alemanya. L'activitat alemanya no tan sols és impulsiva sinó sistemàtica, i aquesta combinació durà el teatre alemany a la posició més destacada d'Europa d'aquí a una vintena d'anys. Jutjo pel que veig i no pas pel que sento, i vet aquí el que he vist a Munic:

He vist prínceps que donen els diners per al desenvolupament del teatre i que l'emparen amb el prestigi del seu nom. He vist l'edifici nou que ha erigit a Munic l'arquitecte, el professor Littmann; hi he estat i us puc assegurar que és de primera classe, que no es tracta d'un afer només d'aparença, amb tot de balcons, un damunt l'altre, amb columnes d'or o de marbre inútils, amb drapejats inútils de vellut o de seda, o amb una aranya enorme, i les llotges habituals, i l'escenari habitual. És fora del comú en tots els aspectes i, tanmateix, veieu prínceps que li donen suport, sense titllar l'empresa d'excèntrica, i el que és més, encara; que el poble l'encoratja. Vaig provar d'obtenir un seient per a la representació del vespre, i encara que érem

a fi de temporada, em va ser impossible. Per gentilesa del professor Littmann, vaig poder veure l'escenari i la sala durant el dia i em van ensenyar invents que havien fet per als decorats i per a la il·luminació.

Són diferents d'altres que he vist. La qüestió no és si són bons o dolents, però del que voldria que us adonéssiu és del fet que tot i sent enterament nous, enterament originals, reben l'ajuda, i no pas migrada, sinó l'ajuda generosa i cordial de la ciutat de Munic; després, arribo a Anglaterra i em trobo que no hi ha una sola ciutat que doni cap mena de suport sincer i espontani a les idees originals que poden sorgir a la ment de la jove generació anglesa, i francament és una vergonya. A Anglaterra, em sembla que tenim tanta d'intel·ligència, tant de gust i, potser, tanta de genialitat com en d'altres països. La Bellesa, Semar, la bellesa d'Anglaterra és extraordinària, la bellesa de la seva gent, sorprenent, però d'energia, de moment, sembla que no n'hi hagi.

De veritat que em pensaria que tots els artistes estan jugant al golf o caçant faisans. I entenc perfectament que s'estimin més ser a l'aire lliure que asseguts dins una habitació perquè els insultin una trepa de marmotes amb títols, a qui no se'ls ha acudit mai que hi hagi res millor que dormir. Abans d'anar-me'n d'Anglaterra em pensava que en tenien la culpa els directors-actors i la gent de teatre; els primers, els tenia per ben males persones; però els directors-actors no són del tot blasmables. El país en té la culpa, els senyors rics d'Anglaterra. Quin dret hi tinc, a dir això? Doncs, la meva estada d'uns quatre anys a Alemanya, la meva visita a Rússia i a Holanda, i, per damunt de tot, aquesta estada de dos dies que he fet a Munic. Un ho veu, i se n'adona en un llampec; un espera, mira, demana, s'estranya i, de sobte, esdevé tot clar; i fins que els senyors d'Anglaterra no es despertin, i deixin de banda l'abrigall de l'esnob i es revesteixin amb el del veritable cavaller, el Teatre no reviurà. Fins el dia que els cavallers anglesos no trobaran que han perdut tots els diners, que els els ha pres un país estranger, i, desesperats, no es giraran a veure qui els ajuda. Aleshores, s'adonaran dels artistes i dels artesans. No sóc cap socialista. M'agrada la idea dels magnífics lords d'Anglaterra i el seu tarannà fastuós; ja no hi ha més que somnàmbuls, de cares blanques, de barbes blanques; s'arrosseguen amunt i avall per les ciutats, de Dover a Carlisle, remugant per a ells mateixos: «Gràcies a Déu!, el pare m'ha deixat en una bona posició. Ara, ja no tindrè més maldecaps amb els diners!» Però, i tant que en tindran! I de molt més grossos, i em sembla que per una banda que no s'esperen. No! No en sóc pas, de socialista, estimat Semar, encara no!

I ara una paraula o dues més sobre el teatre de Munic, el Münchner Künstler Theater, que vol dir el Teatre dels Artistes de Munic. A un cert sector d'artistes anglesos, potser els més bons, els semblarà alarmant aquest teatre d'Art, d'Art amb «A» majúscula. Però, aquest Art no pot tenir una «A» majúscula com qualsevol altre Art! Jo he

vist la paraula Guerra amb lletra majúscula; llavors, què tenen contra la paraula Art amb lletra majúscula?

No us puc dir totes les obres que munten, però n'hi haurà prou que us digui que han muntat *Faust*, i que comencen a les sis de la vesprada per no haver de tallar-la gens; *Das Wundertheater*, obra de la qual molts ni en deuen haver sentit a parlar, d'aquest autor tan poc conegut, Cervantes; *Die Deutschen Kleinstädter*, *Twelfth Night*; a més d'això, *May Queen*, també la *Little Dance Legend*, *Herr Peter Squenz*, i d'altres obres interessants.

Aquestes posades en escena són obra dels pintors i actors, però no són pas actors desconeguts ni actors que s'anomenin independents. Són els actors del Teatre Reial, és a dir, són el que se'n diu actors convencionals. Jo em demano si en tota Anglaterra hi hauria un home prou generós per construir un Teatre d'Art, i si els teatres principals li deixarien els seus actors. L'orquestra al petit teatre de Munic no és cap colla d'arreglats, és l'Orquestra Filharmònica de Munic!!

D'un començament com aquest, d'una combinació com aquesta, d'actors, de músics, de dissenyadors de decorats (i no parlem dels regidors, que són del millor que es pot trobar), se'n pot esperar molt. D'una aital combinació també se'n podria esperar molt a Anglaterra. Encara que no vaig poder assistir a la representació, sé que havia de ser excel·lent, excel·lent perquè era feta del tot a consciència. L'escenari sí que el vaig veure, i us en diré unes quantes coses.

Era molt petit, però molt complet. Res no hi semblava deixat a l'atzar. Les cordes, els decorats, els llums, no es veien pel mig del pas; tot semblava, com de fet hi era, amagat a l'armari. Els decorats que es feien servir, tots eren penjats, però no us sabria dir com ho eren, de tan ben fet com era, de tan ben resolt. L'escenari era a punt per a la representació del vespre, cadires i taules, tot tapat. Els decorats, encara que ja feia uns quants mesos que els feien servir, no duïen ni rastre d'haver-se utilitzat; fins i tot els cantons on s'acoblen dues peces semblaven tan nous com el dia que els van fer. Tot es veia tan ben conservat, tan ben desat! Jo estava encantat amb el que veia; em comunicava ben clarament una cosa; em deia: «Nosaltres, els alemanys, no estem preparats per dir si la representació serà una obra d'art o no; no estem preparats per dir si un geni o un boig ve al teatre, però estem decidits que, sia el boig o sia el geni que vingui, tot ho trobi perfectament en ordre i no tingui motiu de queixa de la nostra feina material. Si no li fornim una bona maquinària (que no ha de ser necessàriament una maquinària complicada), l'obra no tindrà ocasió de reeixir.»

Valdria la pena d'esbrinar de quina manera els alemanys entren una tasca com aquesta; fóra molt interessant de saber si un comitè endega tot aquest sistema, o si ve de la formació nacional, o si depèn de la personalitat d'algú. Jo diria que deu ser per la formació nacional. «Mitja volta a la dreta! Pas lleuger! De dret, marxeu!» Hi

ha d'haver quelcom d'això. Els entriquells de l'escenari del teatre em va fer l'efecte que venien de tots els racons del món, perquè és una característica alemanya, això de no descartar res d'enlloc, si es pensen que els pot fer servei.

No us he dit res de l'edifici del teatre. Té una bona aparença; tricaria massa a descriure-us-en els encants, però aquí, també, la seva bellesa té una importància secundària, sent-hi excel·lents les qualitats pràctiques i utilitàries. Entreu a l'edifici i davant mateix, hi teniu les taquilles. A banda i banda, hi ha esglaons que us menen als seients i les paraules que indiquen la direcció que heu de prendre fan part de la decoració; no és com a Anglaterra, on hi ha una mena d'etiqueta enganxada a la paret. Hi ha moltes més coses per explicar i dir, i us tornaré a escriure parlant-vos d'aquest teatre i d'altres, i esperem que aviat s'emprenrà a Anglaterra qualche acció coordinada pel que fa a l'assumpte de crear un nou teatre. Primer de tot, esperem que el cavaller anglès entindrà el paper que hi ha de fer, que l'organitzador també n'aprendrà el seu i que, finalment, hom cridarà l'artista perquè empleni el bell teatre sistemàtic amb coses belles.

P. S.— De passada, passant per la porta de l'escenari, vaig veure aquestes paraules: «*Sprechen streng verboten*», que vol dir «Rigorosament prohibit de parlar». De sobte, em va fer l'efecte que era al cel. Vaig pensar: «A la fi han descobert l'Art del Teatre!» Però no, no han avançat pas tant en l'Art. Que és estrany! perquè la clau rau, justament, en aquest *Sprechen streng verboten*.

Anglaterra, 1908.

Nota: D'ençà d'aquesta carta, els alemanys, sota les ordres del seu gran líder, el professor Reinhardt, han envaït Anglaterra demostrant que el que vaig escriure el 1908 era cert. Han donat a Anglaterra una lliçó d'administració del teatre i de l'Art del Teatre modern.

II

Estimat Semar:

Us volia escriure sobre el Teatre a Anglaterra. Potser, qualsevol dia d'aquests estaré prou inspirat per omplir una postal de vistes amb les quatre paraules justes i adients, però avui em fallen per expressar-vos el que sento sobre el Teatre a Anglaterra.

Sabeu que l'he tornat a veure i també els galdosos individus que el perpetren; fan molt riure. Us en podria escriure un rest de llibres d'ells i de la seva genial cordialitat.

Ara sóc a Rússia, allotjat a la ciutat de Moscou, tan vivent: afala-

gat pels actors del primer teatre d'aquí, que són de la gent més magnífica del món; i, a més de ser uns hostes admirables, són uns admirables actors.

Sulerzitski, Moskvín, Artem, Leoníдов, Katxàlov, Vixnevski, Luixski, Balliv, Adaixev; la senyora Lilina, tan deliciosa; la senyora Knipper, magnífica, quan vol; alguns actors de l'*Ocell blau*, molt intel·ligents, especialment la senyoreta Koonen. Afegiu-hi el centenar d'altres actors i actrius que prometen formar una força dramàtica unida i potent; i permeteu-me que us digui que tots i cadascun són intel·ligents, entusiastes de la seva feina, treballant cada dia en obres noves, amb idees noves a cada minut i així per amunt, us en podeu formar la impressió que voldreu.

Si una companyia com aquesta es podia fer existir a Anglaterra mitjançant encanteris, Shakespeare tornaria, un altre cop, a ser una força viva. Com és ara, és solament un fons de reserva. El Teatre d'Art d'aquí (del qual us parlo) és viu, reblert de caràcter i d'intel·ligència.

El seu director, Constantin Stanislavski, ha assolit l'impossible: ha establert amb èxit un teatre no comercial. Creu que el realisme és un mitjà a través del qual l'actor pot revelar la psicologia de l'autor teatral. Jo no ho crec pas. Aquest no és el lloc per discutir el seny o la follia d'aquesta teoria: a vegades, enmig de la pols, s'hi troben joies; mirant el terra, hi ha cops que un pot veure el cel.

Ja és molt, de dir que el que aquests russos fan a dalt de l'escenari ho fan a la perfecció. Gasten temps, diners, esforç, cervell i paciència com emperadors pròdigs: com emperadors de debò, no pensen que ho han fet tot quan han gastat una suma considerable només en decorats i maquinària; encara que no deixen pas d'ocupar-se'n, també.

Fan centenars d'assaigs per a una peça, canvien i tornen a canviar els decorats fins que s'ajusten a la seva idea: assagen i assagen i assagen, inventant detall a detall amb una cura i una paciència màximes i sempre amb una intel·ligència desperta —la intel·ligència russa.

La seriositat, i el caràcter, aquestes dues qualitats guiaran el Teatre d'Art de Moscou a un èxit perenne a Europa o a on sia. El seu teatre va néixer amb bonastrugança: ara només té deu anys: té una llarga vida al seu davant: quan serà adult, serà una institució fermament establerta. Ha de vigilar de no festejar la Poesia i, sobretot, no s'hi ha de casar; i quan arribarà a la maduresa d'home, es desvetllarà a una nova consciència, estendrà les ales de la imaginació i planarà enllà del camí més ample i més obert, que no té nom ni mena més enllà de si mateix.

I potser sóc més desgraciat que mai no hagi estat a la vida, perquè m'adono de la desesperant inactivitat d'Anglaterra i del seu teatre, de l'astoradora estupidesa de tothom qui es dedica a les Arts, de la complaença mortal amb què Londres es pensa que desplega activitat i intel·ligència en aquests assumptes, de la imbecilitat d'aquest sector de la premsa que tracta d'«excèntrica» cada temptativa coratjosa de

revifar la vida i l'Art, d'aquesta manca de companyonia de Londres, de l'afany dels *dos rals*, costi el que costi. Els actors anglesos no tenen cap oportunitat; el seu sistema d'administració és dolent, no tenen mitjans de fer estudis o experiències, i no gosen de rebel·lar-se perquè hi perdrien les garrofes; i d'aquesta manera, se'n riuen com poden riure-se'n, és a dir, per no plorar.

Els actors russos del Teatre de l'Art a Moscou, em fa l'efecte que quan actuen, senten una joia intel·lectual més viva que qualssevol altres actors d'Europa. Totes les representacions són admirables, i tant si toquen una obra d'ambient actual o de sentiment propis de la vida moderna com un conte de fades, el toc hi és segur, de tacte delicat, fet amb mà de mestre. No hi ha res enteranyinat. Tot hi és tractat seriosament —la serietat, com he dit, és la qualitat rellevant del teatre rus. I mai no és una mera aparença—, venint d'Anglaterra, aquesta seriositat se m'ha fet més evident que no pas si vivia aquí. A Anglaterra, l'esperit *burleta* hi té la mateixa força que trenta anys enrera quan E. W. Godwin va cridar l'atenció sobre aquest fet. Els directors i els actors tenen por de ser seriosos, que hom se'n rigui, i la majoria, naturalment, temen fins i tot que sembli que s'ho creuen, el que fan. A Anglaterra, trobem l'actor intel·ligent que se'n riu, del seu personatge i d'ell mateix, fent tota l'estona l'ullet al públic, esgarrifat de pensar que se'l poguessin prendre seriosament. Exposar-se al ridícul fóra pitjor que un crim —com diu Alexander, fóra un disbarat. Aquí a Moscou, s'arrisquen a fer disbarats i assoleixen el privilegi de ser la millor companyia d'actors de tot el teatre europeu. Sense ser el terbolí d'espontaneïtat que és Grasso, el seu primer actor, Stanislavski, és més intel·lectual.

No m'entengueu malament. No us imaginéssiu que aquest actor sigui fred o calmos. Seria difícil de trobar una tècnica més senzilla i un resultat més humà. Gran mestre en psicologia, la seva manera d'actuar és d'allò més realista, però evita gairebé tota brutalitat; les seves actuacions excel·leixen per la seva gràcia. No puc trobar un mot que més hi escaigui.

El que em va agradar més de tot va ser la representació de *L'oncle Vània*, encara que aquesta companyia pot fer qualsevol obra admirablement.

En *Un enemic del poble*, Stanislavski ens hi ensenya com s'ha de fer el personatge del Dr. Stockmann sense ser «teatral» i sense pecar de còmic o enutjós. El públic somriu contínuament, llevat de quan li salten les llàgrimes, però mai no esclaten aquelles riallades grosses que estem avesats a sentir als teatres anglesos.

Moscou, 1980

L'Art del Teatre

El primer diàleg¹

Un expert en teatre i un afeccionat tenen una conversa

DIRECTOR D'ESCENA *

Ara que hem fet un volt pel teatre i n'haveu vist la construcció general, junt amb l'escenari, la maquinària per fer anar els decorats, els aparells d'enllumenat i centenars d'altres coses, i també heu sentit el que havia de dir del teatre com a mecanisme, asseiem-nos a reposar a la sala i parlem una estona del teatre i del seu art. Digueu-me, sabeu què és l'Art del Teatre?

AFECCIONAT

A mi em sembla que actuar és l'Art del Teatre.

DIRECTOR D'ESCENA

N'és una part que, llavors, equivaldria al tot?

AFECCIONAT

No, és clar que no. Voleu dir, aleshores, que la peça teatral és l'Art del Teatre?

1. Aquest *Primer diàleg* va ser publicat el 1905. El llibret es va exhaurir aviat i fa tres anys que ni se'n poden trobar còpies. Aquí, hi és imprès sota el títol original, encara que m'agradaria dir-ne «*l'Art del Teatre de demà*», perquè representa ben bé aquest Teatre. L'endemà passat, el que podem anomenar certament l'Esdevenidor, caldrà un teatre més nou, millor que el que hem descrit; aleshores la Uber-marionette i el drama mimat ja el tindreu amb vosaltres. D'això ja n'he parlat en altres bandes d'aquest volum.

* Vegeu la N. del T. de la pàg. 27.

DIRECTOR D'ESCENA

Una peça teatral és una obra literària, oi? Digueu-me, llavors, com un art en pot ser un altre?

AFECCIONAT

Bé, si em dieu que l'Art del Teatre no és l'actuació ni la peça teatral, aleshores haig d'arribar a la conclusió que ho deu ser el decorat i la dansa. Tanmateix, no m'ho puc creure.

DIRECTOR D'ESCENA

No; l'Art del Teatre ni és l'actuació ni la peça, ni els decorats ni la dansa, però consisteix en tots els elements dels quals totes aquestes coses es componen: acció, que és el mateix esperit de l'actuació; les paraules, que són el cos de la peça; línia i color, que són el mateix cor del decorat; ritme, que és l'essència de la dansa.

AFECCIONAT

Acció, paraules, línia, color, ritme! I quina d'aquestes coses és la més important per a aquest Art?

DIRECTOR D'ESCENA

L'una no és més important que l'altra, tal com un color no és pas més important que un altre per a un pintor, o que una nota no ho és més que una altra per a un músic. En un cert sentit, potser, l'acció és la part més valuosa de totes. L'acció en relació amb l'Art del Teatre és com el dibuix pel que fa a la pintura, i la melodia pel que fa a la música. L'Art del Teatre ha eixit de l'acció, del moviment, de la dansa.

AFECCIONAT

Sempre havia suposat que havia sorgit de la parla, i que el poeta era el pare del teatre.

DIRECTOR D'ESCENA

Aquesta és la creença gairebé general, però considereu-ho, un instant. La imaginació del poeta s'expressa en paraules, bellament escollides; llavors, ens les recita o ens les canta, i prou. Aquesta poesia, cantada o recitada, és per a les orelles, i a través d'elles, per a la imaginació. No hi guanyarem gens, si el poeta hi afegeix gest a la recitació o al cant; de fet, ho espatllarien tot.

AFECCIONAT

Ho veig ben clar. Entenc perfectament que el fet d'afegir-hi gest a un poema líric perfecte, solament produiria un resultat inharmònic. Però, aquest argument és aplicable a la poesia dramàtica?

DIRECTOR D'ESCENA

Ben segur que sí. No us descuideu que parlo d'un poema dramàtic i no pas d'un drama. Les dues coses són diferents. Un poema dramàtic és per ser llegit. Un drama no és per ser llegit, sinó per veure'l a l'escenari. Per això, el gest és una necessitat del drama, i és inútil per a un poema dramàtic. És absurd de parlar d'aquestes dues coses, gest i poesia, com si tenien a veure l'una amb l'altra. I penseu que si no heu de confondre el poema dramàtic amb el drama, tampoc no heu de confondre el poeta dramàtic amb el dramaturg. El primer escriu per al lector, o el qui escolta; el segon escriu per al públic del teatre. Sabeu qui va ser el pare del dramaturg?

AFECCIONAT

No, no ho sé, però suposo que va ser el poeta dramàtic.

DIRECTOR D'ESCENA

Esteu equivocat. El pare del dramaturg va ser el dansari. I ara, digueu-me de quin material el dramaturg va confeir la seva primera peça teatral?

AFECCIONAT

Em pensaria que hi va fer servir les paraules de la mateixa manera com ho feia el poeta líric.

DIRECTOR D'ESCENA

Torneu a estar equivocat, com tothom qui no ha estudiat la natura de l'art dramàtic. No; el dramaturg va fer la seva primera peça amb el gest, les paraules, la línia, el color i el ritme, i adreçant-se als nostres ulls i a les nostres orelles mitjançant un joc destre d'aquests cinc elements.

AFECCIONAT

I quina és la diferència entre aquesta obra dels primers dramaturgs i la dels dramaturgs moderns?

DIRECTOR D'ESCENA

Els primers dramaturgs eren fills del teatre. Els dramaturgs moderns no ho són pas. El primer dramaturg entenia el que el dramaturg modern encara no entén avui. Sabia que quan ell i els seus companys sortien davant el públic, el públic es deficiava per *veure* el que farien i no pas per *sentir* el que *dirien*. Sabia que la vista es capta més ràpidament i més fortament que no cap altre sentit; ja que, sens dubte, és el sentit més fi del cos humà. La primera cosa que trobava quan sortia era molts parells d'ulls, delerosos i afamats. Fins i tot, els homes i les dones que seien lluny i que no sempre arribaven a sentir el que deia, semblaven a prop per l'agudesa penetrant dels seus

ulls expectants. A aquests, i a tots, els parlava en poesia o en prosa, però sempre amb l'acció: amb l'acció poètica, que és la dansa, o amb l'acció prosaica que és el gest.

AFECCIONAT

És molt interessant, continueu, continueu.

DIRECTOR D'ESCENA

No. Més aviat aturem-nos a examinar el terreny: He dit que el primer dramaturg era fill del dansari, que aquí val a dir, l'infant del teatre, no pas l'infant del poeta. I fa un moment que he dit que el poeta dramàtic modern és el fill del poeta, i que només sap com ha d'arribar a les orelles de l'auditori, i no res més. I tanmateix, a desgrat d'això, ¿el públic modern no ve al teatre com en temps antics a veure-hi coses i no pas a sentir-les? Veritablement, els públics moderns insisteixen a veure i a satisfer la vista malgrat la crida del poeta dient-los que només han de fer servir l'orella. I no m'interpreteu malament. No dic ni insinuo que el poeta és un mal escriptor de peces de teatre o que exerceix una mala influència sobre el teatre. Jo solament vull que entengueu que el poeta no pertany al teatre, que mai no ha vingut del teatre i que no pot ser del teatre; i que, dels escriptors, només el dramaturg pot pretendre dret de naixença al teatre —i ben poc consistent. Però continuem. Estic convençut que la gent encara s'aplega *per veure* i no pas *per sentir* obres de teatre. Però, i què prova això? Solament que els públics no han canviat. Aquí els tenim, amb els milers de parells d'ulls, el mateix que en l'antigor. I això és el més extraordinari de tot, perquè els autors teatrals i les obres han canviat. Una obra ja no és l'equilibri entre gest, paraules, dansa i decorats, sinó que és tot paraules o tot decorat. Les obres de Shakespeare, per exemple, són tota una altra cosa que els antics miracles i misteris compostos enterament per al teatre. *Hamlet* no és de natura per ser representat en escena. *Hamlet* i les altres obres de Shakespeare posseeixen una forma tan àmplia i tan completa quan hom les llegeix, que només hi podedu perdre quan ens les representen, després d'haver passat pel tractament de l'escena. Que es representessin en temps de Shakespeare no vol pas dir res. Us diré, per altra banda, el que en aquesta mateixa època era pensat per al teatre: les màscares, els espectacles que eren exemples bells i àgils de l'Art del Teatre. Si les obres havien estat fetes per ser representades, les trobaríem incompletes quan les llegíssim. Ara bé, ningú no dirà que troba *Hamlet* enutjós o incomplet quan el llegeix i, en canvi, n'hi ha molts que, després de veure una representació de l'obra, els sabrà greu i diran: «No, aquest no és pas el *Hamlet* de Shakespeare.» Quan hom no hi pot afegir res, a una obra d'art per millorar-la, és que és «acabada», que és completa. *Hamlet* era acabada —era completa— quan Shakespeare va escriure'n el darrer vers, i si hi volem afegir gest, decorat,

vestuari, o dansa, és insinuar que és incompleta i que necessita aquests additaments.

AFECCIONAT

Així, voleu dir que *Hamlet* no s'hauria de representar mai?

DIRECTOR D'ESCENA

De què serviria, si diguéu «Sí»? *Hamlet* encara s'anirà representant durant un temps, i l'obligació dels intèrprets és de posar-hi tota la seva voluntat. Però, com ja he dit, el teatre no s'ha de refiar eternament de tenir obres per representar, sinó que ha de representar obres de l'Art que li és propi.

AFECCIONAT

I una peça per al teatre, llavors, és clar, semblarà incompleta quan la veus impresa o quan la reciten?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, i incompleta pertot arreu on no sigui a les posts de l'escenari. Haurà de ser migrada, sense gràcia, quan la llegirem o l'escoltarem només, perquè serà incompleta sense l'acció, el color, la línia i el ritme del moviment i del decorat.

AFECCIONAT

Això m'interessa, però al mateix temps m'estranya.

DIRECTOR D'ESCENA

Potser perquè és una mica nou? Digueu-me què us estranya més de tot?

AFECCIONAT

Bé, primer de tot, el fet que mai m'havia aturat a considerar que l'Art del Teatre era per a molts de nosaltres un divertiment i prou.

DIRECTOR D'ESCENA

I per a vós, també?

AFECCIONAT

Per a mi, sempre ha estat una fascinació, mig divertiment i mig exercici intel·lectual. L'espectacle sempre m'ha divertit; la interpretació dels actors sovint m'ha ensenyat molt.

DIRECTOR D'ESCENA

De fet, una mena de satisfacció incompleta. Aquest és el resultat natural de veure i de sentir quelcom imperfecte.

AFECCIONAT

Però, he vist algunes obres que em sembla que m'han produït una gran satisfacció.

DIRECTOR D'ESCENA

Si us ha satisfet alguna cosa clarament mediocre, ¿no deu ser que cercàveu el que era menys que mediocre encara, i que heu trobat el que era just una mica millor del que esperàveu? Avui dia hi ha gent que va al teatre a avorrir-s'hi. És natural, perquè els han ensenyat a cercar coses enutjoses, feixugues. Quan em dieu que el teatre modern us ha satisfet, em proveu que no solament l'art ha degenerat, sinó que, també, una part del públic. Però no us desanimeu pas. Una vegada vaig conèixer un home tan i tan enfeinat que no podia sentir altra música que la de l'orgue del carrer. Per a ell, era l'ideal de la música. Tanmateix, com sabeu, n'hi ha de millor al món —de fet, la música de l'orgue aquest és molt dolenta. Si una vegada a la vida vèieu una veritable obra d'art teatral, ja no toleraríeu el que us llencen avui a l'escenari. La raó per la qual no us la donen, l'obra d'art a l'escenari, no és perquè el públic no la vulgui, ni perquè no hi hagi excel·lents artesans al teatre que us la podrien presentar, sinó perquè al teatre, hi falta l'artista, l'artista del teatre, fixeuvos-hi, no pas el pintor, el poeta, el músic. Els nombrosos artesans excel·lents que us dic, tots ells, si fa no fa, es veuen impotents per canviar aquesta situació. Es veuen obligats a fornir el que els directors de teatre els demanen, i ho fan de bon grat. L'adveniment de l'artista al món del teatre canviarà tot això. Aplegarà al seu voltant, però segurament, aquests artesans excel·lents dels quals parlo i, conjuntament, donaran una nova vida a l'art del teatre.

AFECCIONAT

Però, i els altres, què?

DIRECTOR D'ESCENA

Els altres? El teatre modern n'és ple d'aquests altres, aquests artesans sense ofici ni talent. Però diré una cosa al seu favor. Crec que no són conscients de la seva inhabilitat. No els hem d'imputar ignorància, sinó innocència. Però, si aquests mateixos homes s'adonaven d'una vegada que tenen un ofici i que n'han de fer l'aprenentatge com cal —no parlo només dels maquinistes, dels electricistes, dels perruquers, sastres, pintors de decorats, dels actors (perquè, en molts aspectes, aquests són els millors i els de més bona voluntat), sinó, bàsicament, del director d'escena: si aquest es preparava tècnicament per a la seva tasca d'interpretar les peces de l'autor teatral—, amb el temps, i per un desenvolupament gradual, el teatre tornaria a guanyar el terreny que ha perdut, i, a la fi, tornaria a establir l'Art del Teatre a la llar que li pertoca, per mitjà del seu geni creador.

AFECCIONAT

Aleshores, poseu el director d'escena per davant dels actors?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí; la relació del regidor amb els actors és precisament la mateixa que hi ha entre el director i l'orquestra, o entre l'editor i l'impressor.

AFECCIONAT

I considereu que el director d'escena és un artesà i no pas un artista?

DIRECTOR D'ESCENA

Quan interpreta les obres del dramaturg per mitjà dels actors, dels pintors de decorats que té i dels altres artesans, llavors és un artesà, també; quan haurà dominat l'ús de l'acció, de les paraules, de la línia, del color i del ritme, pot esdevenir un artista. Llavors, ja no haurem de menester l'ajuda del dramaturg, perquè el nostre art serà auto-suficient.

AFECCIONAT

Creieu en la renaixença de l'art basada en la renaixença del director d'escena?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, de debò, del tot. Heu pogut pensar, ni per un moment, que sento menyspreu pel director d'escena? Més aviat sento menyspreu per l'home que no sap fer tots els seus deures de director d'escena.

AFECCIONAT

Quins són els seus deures?

DIRECTOR D'ESCENA

Quin és el seu ofici? Us el diré. La seva feina com a intèrpret de l'obra del dramaturg és, si fa no fa, això: agafa la còpia de les mans del dramaturg i li promet fidelment d'interpretar-la com el text indica (penseu que parlo dels directors d'escena d'élite). Llegeix l'obra, i en una primera lectura, ja veu clarament quins són el color, el to, el moviment i el ritme que l'obra ha d'assolir. Pel que fa a les indicacions i a la descripció de les escenes, etc. amb què l'autor enllarda el text, ni en fa cabal, perquè, sent bon mestre del seu ofici, no l'ajuden gens.

AFECCIONAT

No us entenc gaire bé. ¿Voleu dir que quan un autor s'ha pres la molèstia de descriure una escena en la qual homes i dones s'han de bellugar i han d'enraonar, el director d'escena no se les ha de mirar, aquestes indicacions? De fet, les ha de deixar de banda?

DIRECTOR D'ESCENA

Tant se val si les deixa de banda o no. El que ha de procurar és que la seva posada en escena s'adigui al vers o a la prosa, amb la seva bellesa, amb tot el seu sentit. Sia quina sia la imatge que el dramaturg ens vol oferir, ja ens n'indica el decorat per mitjà de l'evolució del diàleg entre els personatges. Agafeu, per exemple, la primera escena de *Hamlet*. Comença:

BER: Qui hi ha?

FRAN: Ep, respongueu; atureu-vos i digueu qui sou.

BER: Visca el rei!

FRAN: Bernardo?

BER: El mateix.

FRAN: Arribeu clavat a l'hora vostra.

BER: Ara toquen les dotze; ves-te'n al llit, Francisco.

FRAN: Gràcies pel relleu, fa un fred que glaça i en tinc el cor malalt.

BER: La guàrdia ha estat tranquil·la?

FRAN: Ni una rata no s'ha bellugat.

BER: Bé, bona nit. Si veieu Horacio i Marcellus, els meus companys de guàrdia, digueu-los que s'afanyin.

Ja n'hi ha prou, per guiar el director d'escena. Sap que són les dotze de la nit, que són al defora, que hi ha el canvi de guàrdia d'un castell, que fa molt de fred, que no hi ha sorolls i que és fosc. Tota «indicació escènica» addicional fóra trivial.

AFECCIONAT

Així, no penseu que un autor hagi d'escriure cap mena d'indicacions escèniques, i ho considereu una ofensa i tot?

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, de fet, no és una ofensa a la gent de teatre?

AFECCIONAT

En què?

DIRECTOR D'ESCENA

Primer digueu-me quina és l'ofensa que l'actor pot fer al dramaturg.

AFECCIONAT

Representar el personatge malament?

DIRECTOR D'ESCENA

No, això només demostra que l'actor no sap el seu ofici.

AFECCIONAT

Doncs, què?

DIRECTOR D'ESCENA

L'ofensa més gran que l'actor pot fer al dramaturg és suprimir paraules o versos de l'obra, o afegir-hi el que anomenem «gags». És una ofensa, potinejar en el que és l'únic domini del dramaturg. No és corrent d'«afegir-hi», a Shakespeare, i quan es fa, no deixa de ser criticat.

AFECCIONAT

Però, això, què hi té a veure, amb les indicacions escèniques del dramaturg?, i de quina manera el dramaturg ofèn el teatre, si les fa?

DIRECTOR D'ESCENA

L'ofèn perquè es fica al seu terreny privat. Si afegir-hi o tallar-hi, als versos del poeta, és ofensiu, també ho és remenar l'art del director d'escena.

AFECCIONAT

Llavors, totes les indicacions escèniques de totes les obres del món són inútils.

DIRECTOR D'ESCENA

No pas per al lector, sinó per al director d'escena i per a l'actor, és clar.

AFECCIONAT

Però Shakespeare mateix...

DIRECTOR D'ESCENA

Shakespeare rarament dirigeix el director d'escena. Repasseu *Hamlet*, *Romeo i Julieta*, *El rei Lear*, *Otello* i altres obres mestres, i llevat d'algunes obres històriques que duen descripcions de mansions, etc., què hi trobeu? Com s'hi descriuen les escenes, a *Hamlet*?

AFECCIONAT

Al meu text hi ha una descripció ben clara. Hi diu: «Acte I, escena I, a Elsinore. Una terrassa davant el castell.»

DIRECTOR D'ESCENA

Perquè mireu la darrera edició amb els afegits d'un tal Mr. Malone, però Shakespeare no en va escriure res, de tot això. Les seves paraules són «Actus primus. Scæna prima»... I ara, donem un cop d'ull a *Romeo i Julieta*. Què diu, el vostre llibre?

AFECCIONAT

Hi diu: «Acte I, escena I. Verona. Una plaça.»

DIRECTOR D'ESCENA

I a la segona escena?

AFECCIONAT

Hi diu: «Escena II. Un carrer.»

DIRECTOR D'ESCENA

I a la tercera?

AFECCIONAT

Hi diu: «Escena III. Una cambra a can Capulet.»

DIRECTOR D'ESCENA

I ara, us agradaria sentir quines direccions escèniques va escriure Shakespeare, de veritat, per a aquesta obra?

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

Va escriure: «Actus primus. Scæna prima.» I cap altre mot pel que fa a l'acció ni al decorat en tota l'obra entera. I ara, *El rei Lear*.

AFECCIONAT

No, ja n'hi ha prou. Ja ho veig. És evident que Shakespeare es refiava de la intel·ligència dels homes de teatre per completar el decorat a partir del que deia... Però, el mateix és vàlid per al joc escènic? Shakespeare no fa descripcions a *Hamlet*, com per exemple, «Hamlet salta a la tomba d'Ofèlia», «Laertes lluita amb ell»; i, després: «Els assistents els separen, i surten de la tomba»?

DIRECTOR D'ESCENA

No, ni una paraula. Totes les indicacions escèniques, de la primera a l'última, són empescades porugues de diversos editors, Mr. Malone, Mr. Capell, Theobald i d'altres, que han estat ben indiscrets de potinejar l'obra, de la qual cosa, la gent del teatre, n'hem de patir les conseqüències.

AFECCIONAT

I, com és, això?

DIRECTOR D'ESCENA

Doncs, suposem que un de nosaltres, llegint Shakespeare, s'imagina una altra combinació de moviments contraris a les «instruccions» d'aquests senyors, i suposem que representem les nostres idees a l'escenari, instantàniament algun d'aquests savis ens acusa de modificar

les indicacions de Shakespeare —o, encara pitjor, de modificar les seves intencions.

AFECCIONAT

Però, és que aquests «savis» que dieu no saben que Shakespeare no en va escriure cap, d'indicació?

DIRECTOR D'ESCENA

Doncs, sembla que no, si ens guiem per les seves crítiques fora de lloc. De tota manera, el que us volia demostrar és que el més gran dels nostres poetes moderns s'adonava que afegir indicacions escèniques era, en primer lloc inútil, i en segon lloc, de mal gust. Per això, podem tenir la seguretat que Shakespeare sabia ben bé quina era la feina la gent del teatre —el director d'escena en aquest cas. I que era part de la seva feina inventar els decorats on la peça es representaria.

AFECCIONAT

Sí, i m'anàveu a dir en què consisteix.

DIRECTOR D'ESCENA

Això mateix. I ara que ja hem comentat que és un error de pensar que les indicacions de l'autor poden tenir alguna mena d'utilitat, podem continuar parlant de com es posa a treballar el director d'escena per interpretar fidelment l'obra del dramaturg. Us he dit que segueix el text acuradament i que el que fa en primer lloc és llegir-lo de cap a cap per copsar-ne la impressió general; i llegint-lo, com he dit, comença a veure-hi tot el color, el ritme i el moviment. Llavors, deixa l'obra de banda un temps, i amb els ulls de la ment fa la paleta (per fer-hi servir una expressió de pintor) amb els colors que la impressió de l'obra li evoca. D'aquesta manera, quan s'asseu a llegir-la un segon cop, es troba tot envoltat de l'atmosfera que té la intenció d'anar provant. A la fi de la segona lectura, s'adonà que les impressions més definides aconsegueixen una corroboració clara, innegable, i que les més vagues desapareixen. En prendrà nota. Fins i tot és possible que comenci a suggerir, per mitjà de la línia i del color, decorats i idees que li omplen el cap, però és més probable que ho ajorni fins que no haurà llegit l'obra una dotzena de vegades, pel cap baix.

AFECCIONAT

Però, jo em pensava que el regidor sempre deixava aquesta part de l'obra —dissenyar els decorats— al pintor de decorats.

DIRECTOR D'ESCENA

Així ho fa, generalment. Primer error del teatre modern.

AFECCIONAT

En què és un error?

DIRECTOR D'ESCENA

En això: A ha escrit una peça de teatre que B promet d'interpretar fidelment. En un afer tan delicat com la interpretació, d'una cosa tan fugissera com l'esperit de l'obra, quina penseu que és la manera més segura de mantenir la unitat d'aquest esperit? No valdrà més que B faci tota la feina ell mateix? O, ¿resultarà, si la posa en mans de C, D i E, cadascun dels quals pensa diferentment de B o de A?

AFECCIONAT

És clar que com heu dit primerament resultarà millor. Però, pot ser que una persona faci tota sola la feina de tres?

DIRECTOR D'ESCENA

És de l'única manera com l'obra es pot fer, si hi hem d'aconseguir la unitat, l'únic que és vital per a l'obra d'art.

AFECCIONAT

Així, el director d'escena no convoca un pintor de decorats per demanar-li que els dibuixi, sinó que els dibuixa ell mateix?

DIRECTOR D'ESCENA

Certament. I penseu que no en tindrà prou, d'asseure's a dibuixar un projecte bonic i històricament exacte, amb prou portes i finestres en llocs adients, sinó que, primer de tot, escollirà els colors que li sembli que harmonitzen amb l'esperit de l'obra, i deixarà de banda els que hi desentonin. Llavors, farà la maqueta d'alguns elements —una arcada, un brollador, una balconada, un llit— i n'escollirà un per formar el centre de la maqueta. Després, hi afegirà tots els objectes que són esmentats a l'obra i que cal que es vegin. A aquests, un per un, hi afegirà els personatges que surten a la peça, i anirà component els seus gests i el seu vestuari. Probablement, no s'equivocarà de gaire, però, si s'equivoca, haurà de desfer el que ha fet, corregir la falla, fins i tot encara que hagi de tornar al començament de tot i fer de bell nou la maqueta sencera, o fer-ne una de nova. De tota manera, la maqueta s'ha de desenvolupar tota ella lentament i harmoniosament perquè satisfaci els ulls d'aquells a qui va destinada. Mentre compon aquesta harmonia per a la vista, es deixa guiar tant per la sonoritat del vers o de la prosa com pel sentit o l'esperit de la peça. Havent-ho preparat tot, la tasca material ja es pot començar.

AFECCIONAT

Quina tasca material? Em sembla que el director d'escena ja n'ha fet molt, del que en podem dir tasca material.

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, potser sí; però les dificultats tot just han començat. Per tasca material, entenc la feina que ha de menester ofici, com és ara pintar els enormes espais de les teles per als decorats, i el fet o confecció del vestuari.

AFECCIONAT

¿No em direu que el director d'escena, materialment, es pinta ell mateix els decorats i es talla i cus els vestits?

DIRECTOR D'ESCENA

No, no dic que ho faci en cada cas i per a cada peça, però ho ha d'haver fet en un moment o altre de l'aprenentatge, o ha d'haver estudiat detingudament tots els punts tècnics d'aquests oficis tan complcats. Llavors, podrà guiar els obrers especialitzats dels diversos departaments. I, així que comenci la realització del decorat i del vestuari, es repartiran els papers als actors, els quals hauran d'aprendre el text abans que un sol assaig tingui lloc (això, com podeu endevinar, no s'acostuma a fer, però és el que faria el director d'escena que us descriu). Mentrestant, els decorats i el vestuari ja són gairebé a punt. No us diré el munt de feina interessant, però també feixuga, que cal fer per arribar a aquest punt. Però, fins i tot, quan els decorats ja són col·locats a l'escenari i els vestits als actors, encara hi ha dificultats enormes.

AFECCIONAT

La feina del director d'escena, encara no s'ha acabat?

DIRECTOR D'ESCENA

Acabat? Què voleu dir?

AFECCIONAT

Bé, em pensava que un cop hi ha els decorats i el vestuari, els actors ja fan la resta.

DIRECTOR D'ESCENA

No; la feina més interessant del director d'escena ara comença. Els decorats ja hi són i els actors tenen els vestits. En certa manera, té al seu davant una imatge de somni. Treu de l'escenari tothom, passat de l'un o dos, o més personatges que han de començar l'obra, i enceta l'esquema de la il·luminació d'aquestes figures en escena.

AFECCIONAT

Però, aquest sector, no es confia al criteri de l'equip elèctric?²

2. «Per què s'ha de perdre el temps parlant amb un estúpid com ara aquest

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, dur-ho a terme sí, però decidir com és assumpte del director d'escena. Sent, com he dit, un home més aviat intel·ligent i amb experiència, ha imaginat un dispositiu especial d'enllumenat per a aquesta peça, de la mateixa manera que hi ha imaginat els decorats especials i els vestits especials. Si la paraula «harmonia» no significava res per a ell, llavors, és clar, que ho deixaria en mans del primer que fos.

AFECCIONAT

Així, ¿voleu dir que ha estudiat tan de prop la natura que pot dirigir els electricistes perquè facin veure que el sol brilla a tal o tal altra altitud, o que la claror de la lluna envaeix l'interior d'una cambra amb tal o qual intensitat?

DIRECTOR D'ESCENA

No, no voldria pas suggerir això, perquè la reproducció de la llum de la natura no és pas el que el meu director d'escena prova de fer. Ni hauria de provar-ho, perquè és impossible. No pas *reproduir* la natura sinó *suggerir-ne* alguns dels seus fenòmens més bells i vius —això és el que el meu director d'escena intentarà. Altra cosa demostraria pretensió d'omnipotència. Un director d'escena pot ben bé pretendre ser artista, però li està malament d'aspirar als honors celestials. Ho pot evitar no provant mai d'encadenar ni de copiar la natura, perquè la natura ni es deixarà encadenar mai per ningú ni permetrà que ningú la copii amb èxit.

AFECCIONAT

Llavors, com es posa a treballar? Què li serveix de guia en la tasca d'il·luminar el decorat i el vestuari de què parlàvem?

DIRECTOR D'ESCENA

Que què el guia? Doncs, el decorat i el vestuari, el vers i la prosa, i el sentit de l'obra. Totes aquestes coses, com us deia, ara s'han harmonitzat l'una amb l'altra —tot llisca suaument. I, ¿què més natural, que sigui així com continua, i que el director d'escena sigui l'únic que sàpiga com preservar l'harmonia que ha creat del començament?

AFECCIONAT

Em direu alguna cosa més de com avui dia s'il·luminen els decorats i els actors?

DIRECTOR D'ESCENA

És clar que sí. Què en voleu saber?

“afeccionat”?», va demanar una senyora encisadora. I no va esperar la resposta. La resposta és òbvia: amb la gent intel·ligent no s'hi parla; un se'ls escolta.

AFECCIONAT

Digueu-me per què posen llums al terra de l'escenari; llums de rampa, en diuen, oi?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, llums de rampa.

AFECCIONAT

I per què els posen a terra?

DIRECTOR D'ESCENA

És una de les coses que més han encaparrat els renovadors del teatre i cap no hi ha trobat l'explicació, per la senzilla raó que no n'hi ha, no n'hi ha hagut i no n'hi haurà. L'única cosa que s'ha de fer és treure tots els llums de rampa de tots els teatres tan de pressa com es podrà i no parlar-ne més. És una d'aquestes rareses que ningú no s'explica i que sorprèn sempre les criatures. La petita Nancy Lake, l'any 1812, va anar al teatre de Drury Lane i el seu pare ens diu que també ella va romandre estranyada que hi hagués llums de rampa

«I hi ha un rest de llums, oh, eh!
Com brillen; no sé per què
els tenen allà a terra.»

Rejected Addresses

Això passava el 1812! I encara avui ens demanem el mateix.

AFECCIONAT

Un meu amic —un actor— una vegada em va dir que si no hi havia llums de rampa, les cares dels actors semblarien brutes.

DIRECTOR D'ESCENA

Era l'observació d'un que no sabia que en comptes dels llums de rampa hom podria fer servir altres mètodes, per il·luminar les cares i les figures. Aquestes coses tan senzilles són les que mai no se'ls acuden als qui no van dedicar gota de temps a fer ni un trist estudi de les altres branques de l'ofici.

AFECCIONAT

Els actors, no estudien mai els altres oficis que entren en el teatre?

DIRECTOR D'ESCENA

Regularment, no; i, això, en certa mesura, és contrari a la vida pròpia de l'actor. Si un actor intel·ligent havia de dedicar molt de temps a l'estudi de les altres branques de l'art teatral, de mica en mica deixaria d'actuar, i acabaria fent-se empresari, de tan absorbent com és tot l'art en comparació amb l'ofici d'actor sol.

AFECCIONAT

El meu amic, l'actor, també em deia que si hom treia els llums de rampa, el públic no veuria l'expressió de les cares.

DIRECTOR D'ESCENA

Si havia estat Henry Irving o Eleonora Duse qui us havia dit això, l'observació potser valdria. Però generalment la cara de l'actor és tan cruament expressiva o inexpressiva, que fóra una benedicció si els teatres no tenien llums de rampa i, encara millor, si no en tenien de cap mena. Una excel·lent teoria sobre l'origen dels llums de rampa es troba al llibre de M. Ludovic Celler, *Les décors, les costumes et la mise-en-scène au XVIIIe siècle*. La manera normal d'il·luminar l'escenari, llavors, era per mitjà d'aranyes, circulars o triangulars, que penjaven per damunt els caps dels actors i del públic; i Mr. Celler sosté que el sistema dels llums del terra troba l'origen en els teatres populars, modestos, que no es podien permetre les aranyes, i, per això, col·locaven candeles a terra, davant de l'escenari. Crec que aquesta teoria és correcta, i així com el sentit comú no pot haver dictat un nyap artístic d'aquesta mena, en canvi, els rebuts de la taquilla sí que ho poden haver motivat. Penseu en la poca sensibilitat artística que hi ha a les taquilles! Quan tindrem temps, us diré algunes coses d'aquest usurpador del tron del Teatre —la taquilla. Però, toquem algun altre tema més interessant que aquesta insensibilitat o aquests llums de rampa. Havíem passat revista a les diferents tasques del director d'escena —composició dels decorats, del vestuari, de la il·luminació— i havíem arribat a la part més interessant, la posada en escena de tots els personatges amb els moviments i els parlaments. Us semblava estrany que l'actuació, és a dir, el parlar i els gestos dels actors, no deixéssim que ells mateixos els arrangessin. Tanmateix, considereu un instant la natura de tot aquest treball. ¿Deixaríeu el que ja ha progressat i crescut segons un cert patró unificat, perquè de sobte es fes malbé barrejant-hi elements a l'atzar?

AFECCIONAT

Què voleu dir? Entenc el que suggeriu, però m'estimaria més que m'expliquéssiu com el pot fer malbé, el patró, l'actor?

DIRECTOR D'ESCENA

Inconscientment, el faria malbé, fixeu-vos! Ni per un moment no he volgut dir que tingui el desig de desentonar amb el que l'envolta, sinó que és per innocència, que ho fa. Hi ha actors que es guien per un sentit molt segur d'aquesta harmonia, i n'hi ha d'altres que no el tenen gens. Però, fins i tot aquests que tenen l'instint més fi, no es poden ajustar al patró, no hi poden harmonitzar, si no tenen el guiatge del director d'escena.

AFECCIONAT

Aleshores, ¿no permeteu ni que l'actor o l'actriu principals es moguin i actuïn d'acord amb els seus instints i les seves raons?

DIRECTOR D'ESCENA

No; i ells han de ser els primers a seguir les indicacions del director d'escena perquè gairebé sempre són el centre del patró, el mateix cor de la trama emocional.

AFECCIONAT

I ho entenen i ho valoren?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, però solament quan s'adonen, i valoren alhora, que en el teatre modern el més important de tot és l'obra i la interpretació justa i veritable de l'obra. Deixeu-me que us en posi un exemple. L'obra que s'ha de representar és *Romeo i Julieta*. L'hem estudiada, hem preparat els decorats i el vestuari, els hem il·luminat i comencem els assaigs amb els actors. Ens espanta el rebombori dels ciutadans de Verona al començament, lluitant, renegant i matant-se els uns als altres. Ens esglaia que en aquesta blanca ciutat de roses, de cançons i d'amor, s'hi covi un odi tan mostruós que pot esclatar en qualsevol moment, a les portes de l'església mateix, al bell mig de les festes de maig o sota les finestres de la casa d'una noieta nounada. Tot seguit, després d'aquestes imatges, i mentre encara recordem la lletjor que enllorda les cares de Capulet i de Montague, vet aquí que baixa carrer avall el fill de Montague, el nostre Romeo, que aviat serà l'amant i l'estimat de Julieta. Però això, qui escollim per moure's i parlar com Romeo, s'ha de moure i parlar com una part, com un fragment de la composició de conjunt, que ja us he dit que té una forma definida. Se'ns haurà de presentar a la vista d'una manera determinada, haurà de passar cap a un cert punt de l'escenari, sota una llum determinada, amb el cap girat devers un cert angle, amb els ulls, els peus, el cos sencer en harmonia amb l'obra i no pas (com passa sovint) en harmonia amb els seus pensaments personals solament, i desentonant amb l'obra. Perquè els seus pensaments (tan bonics com puguin arribar a ser), podrien no acoblar-se a l'esperit o al patró que ha estat preparat tan acuradament pel director.

AFECCIONAT

¿Fariéu que el director d'escena supervisés els gestos o el que fos en la interpretació del personatge de Romeo, encara que es tractés d'un actor molt bo?

DIRECTOR D'ESCENA

Completament; i com més bo és l'actor i més intel·ligent i més refinat

és el seu gust, més fàcil és de controlar. De fet, parlo del teatre on tots els actors són persones refinades i el regidor és algú de condicions excepcionals.

AFECCIONAT

Voleu dir que no demaneu a aquests actors intel·ligents d'esdevenir marionetes?

DIRECTOR D'ESCENA

Una bona pregunta!, que seria d'esperar d'un actor que dubtés de les seves possibilitats. Una marioneta, avui només és una nina, prou deliciosa, però només per a una representació de titelles. Tanmateix, per al teatre necessitem alguna cosa més que no pas una nina. Però és la sensació que alguns actors tenen pel que fa a la seva relació amb el director d'escena. Senten que els estira els fils, i se'n ressenten, i demostren que els fereix, que els insulta.

AFECCIONAT

Ho entenc perfectament.

DIRECTOR D'ESCENA

I no podeu entendre, també, que haurien de voler que els dirigissin la interpretació? Penseu un moment en la relació dels homes d'un vaixell i sabreu què vull dir, quan em refereixo a la relació dels homes al teatre. Qui hi treballa, en un vaixell?

AFECCIONAT

En un vaixell? Doncs, hi ha el capità, el contramestre, el primer, el segon i el tercer lloctinent, l'oficial de navegació, etc., i la tripulació.

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, i qui guia el vaixell?

AFECCIONAT

El timoner?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, i qui més?

AFECCIONAT

El pilot que aguanta la roda del timó.

DIRECTOR D'ESCENA

I qui més?

AFECCIONAT

Qui controla el pilot.

DIRECTOR D'ESCENA

I qui és?

AFECCIONAT

L'oficial de navegació.

DIRECTOR D'ESCENA

I qui controla l'oficial de navegació?

AFECCIONAT

El capità.

DIRECTOR D'ESCENA

I hi ha ordres que no vinguin del capità, de la seva autoritat?

AFECCIONAT

No n'hi hauria d'haver.

DIRECTOR D'ESCENA

I el vaixell pot fer la seva ruta amb seguretat sense el capità?

AFECCIONAT

No és normal.

DIRECTOR D'ESCENA

I la tripulació obeeix el capità i els oficials?

AFECCIONAT

Ben segur.

DIRECTOR D'ESCENA

De bon grat.

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

I d'això, no se'n diu disciplina?

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

I la disciplina, és el resultat de què?

AFECCIONAT

La submissió total i voluntària a les regles i principis.

DIRECTOR D'ESCENA

I el primer d'aquests principis és l'obediència, oi?

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

Molt bé, aleshores. No us serà difícil d'entendre que el teatre, on treballen cents de persones, en molts d'aspectes és com un vaixell, i ha de menester un comandament semblant. Compreneu de seguida que el més lleuger indici de desobediència hi seria desastrós. Els amotinaments han estat previstos a la marina, però no pas al teatre. La marina s'ha preocupat de definir en termes clars i infal·libles que el capità del vaixell és el rei i l'amo absolut a bord. L'amotinament d'un vaixell acaba amb un consell de guerra, i qui n'és acusat, endura càstigs severos, l'empresonament i el bandejament fora del servei.

AFECCIONAT

Però, no suggeriu pas tot això per al teatre?

DIRECTOR D'ESCENA

El teatre no ha estat pas creat com la marina, per a la guerra, i, per la raó que sigui, hom no hi acorda la mateixa importància a la disciplina, encara que hi sigui indispensable com en qualsevol altra mena de servei. Però el que us voldria ensenyar és que mentre la disciplina no sigui considerada al teatre com una obediència refiada i voluntària al director d'escena o capità, no hi farem res d'important.

AFECCIONAT

Però els actors, els maquinistes i la resta, no treballen de bon grat?

DIRECTOR D'ESCENA

I és clar que sí! No hi ha gent més de bon tarannà que aquests homes i dones del teatre. Treballen amb entusiasme, però, de vegades, s'equivoquen i se senten tan disposats a revoltar-se com a obeir, i tan disposats a abaixar l'estendard com a alçar-lo. I pel que fa a plantar la bandera a dalt de tot del pal —gairebé mai no hi somnien—, no res, d'això, perquè el *compromís* i el pacte amb l'enemic és la trista doctrina que impera al teatre, predicada pels oficials de la «marina» del teatre. Els nostres enemics són un mostrarri galdós, l'opinió del públic

més baix i la ignorància. Davant d'aquests, els nostres «oficials» volen que ens ajupim. El que la gent del teatre no ha entès encara és *el valor d'un ideal artístic elevat i el valor del director que hi és fidel.*

AFECCIONAT

I el director, per què al mateix temps no pot ser actor o pintor de decorats?

DIRECTOR D'ESCENA

Agafeu el cap de colla, el feu capità i al mateix temps voleu que faci anar els fusells i les cordes de bord? No; el director del teatre ha de ser un home a part de tots els altres. N'ha de ser un que sàpiga de fer anar les cordes, però que ja no les faci anar ell.

AFECCIONAT

Però, em sembla que hi ha hagut directors de teatre cèlebres que han estat actors alhora.

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, que n'hi ha hagut. Però, us serà difícil de provar-me que no hi ha hagut cap amotinament quan ells manaven. Fora de totes aquestes qüestions de càrrecs, hi ha la qüestió de l'Art, de la feina. Si un actor assumeix el comandament de l'escena, i si és un actor més bo que els seus companys, l'instint natural el menarà a esdevenir el centre de tot. Li semblarà que si no ho fa, l'obra serà pobra i decebedora. Posarà menys atenció a l'obra sencera que al seu propi paper, i a poc a poc, anirà deixant de veure l'obra com un tot. I això no és bo. No és la manera de crear una obra d'art al teatre.

AFECCIONAT

¿I no podria haver-hi un gran actor que també fos un gran artista i que com a director d'escena mai no fes el que dieu, sinó que es tractés ell mateix com un actor i prou, exactament com tractaria la resta d'elements del teatre?

DIRECTOR D'ESCENA

Tot és possible, però, primer de tot, és contrari a la natura de l'actor, de fer com dieu; segon, és contrari a la natura del director d'escena, de sortir a l'escena; i tercer, és contrari a la natura humana, això de ser en dos llocs alhora. Ara bé, el lloc de l'actor és a l'escenari, col·locat d'una certa manera, disposat, per mitjà de la intel·ligència, a suggerir certes emocions, envoltat de certs decorats i de gent; i el lloc del director d'escena és davant de tot això, que s'ho pugui mirar com a conjunt. Ja veieu que, fins i tot, si trobàvem l'actor perfecte que també fos el director d'escena perfecte, no podria ser a dos llocs al mateix temps. És clar que algun cop hem vist el director d'una

petita orquestra que hi toca el primer violí, però no pas perquè ho hagi escollit, i no pas amb un resultat òptim; ni veiem que es faci en cap orquestra important.

AFECCIONAT

Entenc que no permeteu que ningú hi mani, a l'escena, passat del director d'escena.

DIRECTOR D'ESCENA

La natura de la feina no permet altra cosa.

AFECCIONAT

Ni que sigui el dramaturg?

DIRECTOR D'ESCENA

Només en cas que l'autor hagi practicat i estudiat els oficis del teatre, pintar decorats, fer el vestuari, il·luminar, ballar; i no pas en cas contrari. Però, els autors que no han nascut al teatre, en general en saben poc, d'aquests oficis. Goethe, que sempre va sentir un amor viu i enlairat pel teatre, va ser en alguns aspectes un dels més grans directors de teatre. Però, quan es va unir al teatre de Weimar, no es va recordar de fer el que el gran músic que el va succeir recordava massa bé i tot. Goethe permetia una autoritat superior a la seva al teatre, és a dir, la del propietari. Wagner tenia cura de posseir totalment el seu teatre i va arribar a ser com una mena de feudal al seu castell.

AFECCIONAT

Això és el que va fer que Goethe fallés com a director?

DIRECTOR D'ESCENA

Evidentment, si Goethe hagués guardat bé les claus de les portes, aquell gosset d'aigües barrut mai no hauria arribat més enllà del camerino; la primera actriu no hauria fet mai un ridícul tan immortal ni l'hauria fet fer al teatre, i Weimar hauria evitat a la història del teatre el nyap més extraordinari que s'hagi comès.

AFECCIONAT

Segons els annals teatrals, sembla que l'artista no hagi estat gaire respectat a l'escena.

DIRECTOR D'ESCENA

No seria difícil de trobar un seguit de greuges contra el teatre i la seva ignorància de l'art. Però no piques qui ja està prou abatut sinó perquè esperes que el cop el faci tornar a alçar. I el nostre teatre occidental ja està prou ensorrat. L'orient encara presumeix d'un teatre. El nostre fa les darreres tentines. Però n'espero una renaixença.

AFECCIONAT

I, com vindrà?

DIRECTOR D'ESCENA

Amb la vinguda d'un home que reunirà a la seva persona les qualitats que té un mestre del teatre, i a través de la renovació del teatre com a instrument. Quan s'aconseguirà, quan el teatre serà una obra mestra de mecanisme, quan haurà inventat tota una tècnica, sense esforç, desenvoluparà un *art creatiu* propi. Però, tota la qüestió del desenvolupament de l'ofici devers un art creatiu autosuficient és massa complexa per repassar-la ara de cap a cap. Ja hi ha, entre els homes de teatre que s'han posat a la feina, els qui s'encarreguen de construir-ne els edificis; uns altres, renoven la manera d'actuar; uns altres, els decorats. I tot això ha de comptar per a alguna cosa. Però del primer que ens hem d'adonar és que, de la renovació d'un sol ofici del teatre sense, al mateix temps, renovar tots els altres, no ens en vindrà un resultat notable i, potser, cap en absolut. *Tota la renaixença de l'Art del Teatre depèn de la consciència que se'n tingui, d'aquesta realitat.* L'Art del Teatre, com ja us he dit, es divideix en tantíssims oficis: actuar, decorats, vestuari, il·luminació, maquinistes, cantar, ballar, etc., que ens hem d'adonar, des del començament, que el que cal és una renovació ENTERA i TOTAL, i no pas PARCIAL; hem de ser conscients que *una* part, un ofici, està en relació *directa* amb tots els altres oficis del teatre i que no se'n pot esperar cap resultat, d'una reforma intermitent i desigual; solament amb una progressió sistemàtica hi reeixirem. Per això, la reforma de l'Art del Teatre només la poden dur a terme els únics que han practicat i estudiat els diversos oficis del teatre.

AFECCIONAT

És a dir, el vostre director d'escena ideal.

DIRECTOR D'ESCENA

Sí. Us recordareu que al principi de la conversa us he dit que creia que la renaixença de l'Art del Teatre es basava en la renaixença del director d'escena, i que quan haurà comprès la manera adequada de fer servir els actors, els decorats, el vestuari, l'enlluminat i la dansa, i, mitjançant tot això, haurà dominat l'ofici de la interpretació, llavors, gradualment, adquirirà el domini de l'acció o moviment, de la línia, del color, del ritme i de les paraules —aquestes, conseqüències darreres de totes les altres coses... Llavors, l'Art del Teatre haurà tornat a guanyar els seus drets i serà independent com un art creatiu, i no pas com un ofici d'interpretació.

AFECCIONAT

Abans no entenia gaire bé el que volíeu dir, i encara que ara us entenc la intenció, no veig l'escena sense el seu poeta.

DIRECTOR D'ESCENA

Què dieu? Que trobarem a faltar alguna cosa, quan el poeta ja no escriurà per al teatre?

AFECCIONAT

Hi faltarà l'obra.

DIRECTOR D'ESCENA

N'esteu segur?

AFECCIONAT

L'obra, és clar que no existirà, si no hi ha el poeta perquè l'escrigui.

DIRECTOR D'ESCENA

No hi haurà cap obra en el sentit que doneu a aquesta paraula.

AFECCIONAT

Però, haureu de presentar alguna cosa al públic; i, abans de presentar-la-hi, l'heu de tenir a les mans.

DIRECTOR D'ESCENA

És clar; no podíeu haver fet una observació més justa. On us equivoqueu és quan doneu per fet que aquesta *cosa* hagi de ser feta de paraules.

AFECCIONAT

I, què és, aquesta *cosa* que no és feta de paraules que presentarem al públic?

DIRECTOR D'ESCENA

Primer de tot, digueu-me, no és cap *cosa*, una idea?

AFECCIONAT

Sí, però li manca la forma.

DIRECTOR D'ESCENA

I l'artista, no pot donar a la idea qualsevol forma que triï?

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

I, que potser és un crim imperdonable, que l'artista del teatre faci servir un material diferent del del poeta?

AFECCIONAT

No.

DIRECTOR D'ESCENA

Llavors, ¿se'ns permet de donar forma a una idea amb qualsevol material que trobem o inventem, mentre no sigui un material que pugui tenir un ús millor?

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

Molt bé; escolteu el que us diré en cinc minuts i després, aneu-vos-en a casa i penseu-hi una estona. Com que m'heu concedit tot el que us he demanat, ara sabreu de quins materials l'artista del teatre del futur compondrà les seves obres mestres. Amb l'*acció*, el *decorat* i la *veu*. Oi, que és senzill?

I quan dic *acció*, moviment, vull dir alhora gest i dansa, la prosa i la poesia de l'*acció*.

Quan dic *decorat*, vull dir tot el que es presenta a la vista, com la il·luminació, el vestuari, com també el *decorat* pròpiament dit.

Quan dic *veu*, vull dir la paraula dita o cantada, en contraposició a la paraula llegida, perquè la paraula escrita per ser parlada i la paraula escrita per ser llegida són dues coses completament diferents.

I ara, encara que no he fet més que repetir el que he anunciat al principi de la conversa, m'alegro molt de veure que ja no feu aquella cara de desorientat.

Berlín, 1905

L'Art del Teatre

El segon diàleg

Un afeccionat i un director d'escena* parlen

AFECCIONAT

Que content que estic de tornar-vos a veure després de tant de temps!
On heu estat!

DIRECTOR D'ESCENA

A l'estranger.

AFECCIONAT

Què heu fet, tot aquest temps?

DIRECTOR D'ESCENA

Caçava.

AFECCIONAT

Que us heu tornat esportista?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí; és una cosa que us manté en bona salut. Feu exercici amb tots els músculs. Ara, faré més bé la feina, quan m'hi tornaré posar.

AFECCIONAT

Expliqueu-m'ho tot: on heu anat a caçar i què porteu.

DIRECTOR D'ESCENA

No he dut res, perquè la bèstia que perseguia no s'atrapa com un

* Vegeu la N. del T. de la pàg. 27.

conill o una llebre i és més astuta que una guilla. A més, l'esport no és pas el fet de matar-la; l'esport rau en les dificultats que s'han de superar per arribar-hi; quan l'heu trobada ja no hi ha cap perill; caçava el monstre d'una falla.

AFECCIONAT

Quin? La quimera, l'hidra o l'hipogrif?

DIRECTOR D'ESCENA

Tots tres en un de sol: són les parts que componen un monstre absurd anomenat «el teatral»;¹ he perseguit aquesta bèstia esgarrifosa als mil caus on s'amaga, i l'he vençuda.

AFECCIONAT

L'heu anihilada?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí: ens hem fet amics.

AFECCIONAT

Us calia anar a l'estranger per fer aquesta mica d'escena?

DIRECTOR D'ESCENA

Doncs, sí, perquè només a l'estranger m'he adonat dels punts febles de la pobra bèstia. A Anglaterra m'havia espantat un xic amb els seus bruels; i el que explicaven del seu cau i del munt de caps de mort que tenia era d'allò més aterridor. Però quan vaig ser a l'estranger, vaig començar a seguir-li el rastre, amb molt de compte, i un dia la vaig trobar ballant, un altre imitant-me i un altre em va convidar a entrar al catau. Vaig acceptar la invitació, és clar, i li vaig provar la força. Ara la podré guanyar quan voldré —si no fos que ella, pobreta, mai no m'ho perdonaria, ni jo tampoc.

AFECCIONAT

No sé pas de què em parreu, però suposo que no hi ha res a dir. Em divertiria molt més si us estàveu aquí i muntàveu unes quantes obres, en comptes de córrer tot Europa fent veure que caceu.

DIRECTOR D'ESCENA

Però, per què no m'ho deieu fa uns quants anys? Mai no hauria somiat anar-me'n a l'estranger, si m'haguéssiu apuntat, tan sols, que volieu que m'estigués a casa. «Un ha de viure», com diu el vostre crític dramàtic de *The Times* a la censura, un no pot subsistir sola-

1. Vegeu la nota de la pàg. 180.

ment amb les deixalles de les guerres dels altres; i per això em vaig dedicar a l'esport i, d'aleshores ençà, ni un sol dia no m'ha sabut greu.

AFECCIONAT

Doncs jo no m'he sentit mai tan decebut com ara.

DIRECTOR D'ESCENA

Per què? què us passa?

AFECCIONAT

Odio el teatre.

DIRECTOR D'ESCENA

Au, au, exagereu; si hi teníeu una passió! Em recordo que em vàreu fer tota mena de preguntes sobre l'Art del Teatre, i mai no acabàvem la conversa.

AFECCIONAT

Ara l'odio. Mai no entro en un teatre i les crítiques, els articles, els anuncis i les entrevistes em fan riure.

DIRECTOR D'ESCENA

Com és, això?

AFECCIONAT

És el que voldria saber.

DIRECTOR D'ESCENA

Ai, voleu que us faci de metge! Teniu fam de Teatre i no us el podeu empassar tal com és; voleu un remei. Bé, no us el puc pas donar, perquè no puc canviar el Teatre en un dia o en una vida entera; però, si voleu saber què esdevindrà, amb el temps, el vostre antic amor, el Teatre, us ho diré.

AFECCIONAT

M'ho vau dir fa molt i no em vau ajudar sinó a neguitejar-me encara més.

DIRECTOR D'ESCENA

És el que esperava; però, ara, si teniu paciència, em fa l'efecte que us puc ajudar en alguna altra cosa.

AFECCIONAT

No em digueu res més de l'Art o dels temples que l'han d'aixoplugar, ni de les tres parts que el componen: l'acció, el decorat i la veu; perquè tot això, per a mi, és més esgarrifós que els monstres de la

quimera i l'hipogrif no ho eren per a vós; tot és enorme, massa enorme, i impossible. Jo tindria 6.000 anys, abans no fos un fet, i hauria de canviar totes les meves creences i els meus costums. De manera que, per favor, no me'n digueu res més.

DIRECTOR D'ESCENA

Entesos. Ni un mot sobre aquest tema espantós no ens sortirà dels llavis fins que no m'ho permetreu.

AFFECCIONAT

Ja em trobo més bé. No sé què ho fa, però així que us veig a venir, m'agafa com una basarda; les dents em peten, els ulls se m'esbata-nen, l'esperança m'abandona. «Començarà... —penso—, començarà a explicar-me coses de l'Art del Teatre de l'Esdevenidor?»

Sabeu?, no és pas que no cregui cada paraula que dieu; el que em xoca es veure que en parleu tan tranquil·lament. Faria tot el que podria per ajudar-vos a realitzar el vostre somni, però no sé per on començar, i quan em parleu d'una idea sembla com si ja fos realitza-da; no deixeu que ningú hi pugui tocar res.

DIRECTOR D'ESCENA

No és aquesta la meva intenció.

AFFECCIONAT

Potser no, però és l'efecte que feu.

DIRECTOR D'ESCENA

Em sap greu; i ara que us he promès no tocar res de l'Art del Teatre, us proposo que ens divertim amb els afers del Teatre. Aquest vespre comprareu dues butaques per a una comèdia musical.

AFFECCIONAT

Fa dos anys que no he anat al teatre; i això va ser per la darrera conversa que vam tenir; i ara em voleu convèncer perquè vagi a veure varietats?

DIRECTOR D'ESCENA

Això mateix. Al Teatre de Varietats, dos seients, tercer rest, al capdall del rest.

Ara, comencem —i mireu de no interrompre'm fins que no hauré acabat.

Fa uns quants anys us vaig parlar d'una obra titànica; us vaig parlar del Teatre i l'abast dels meus suggeriments us va espaventar. Us vaig ensenyar massa coses. D'aleshores ençà, encara n'he ensenyades més. Tot plegat us va desanimar. Ara, no us n'ensenyaré tantes, és a dir, us ensenyaré les mínimes. No us podreu queixar. Abans, quan

us parlava, ho feia com a artista, i els artistes duen a dins la mateixa estofa del aviadors —s'envolen. Però ara toco de peus a terra i us parlaré com un empresari qualsevol, que és més administrador que no pas artista. Encara que us hi pugueu avorrir, us parlaré des del punt de vista *pràctic*.

Adoreu el teatre. El fet que no hi aneu des de fa dos anys ho prova. Tenieu un nou ideal i mai no el vau veure realitzat. Perquè l'ideal es pugui realitzar necessita artistes: no n'hi havia, al Teatre. Tanmateix, el Teatre encara us agrada; donaríeu qualsevol cosa per trobar una raó bona que us hi fes tornar, i jo us la donaré. El teatre us necessita.

AFECCIONAT

Potser: però ja no m'interessa. No us en puc explicar per què sense ofendre molts dels qui, abans, em causaven plaer.

DIRECTOR D'ESCENA

Per exemple?

AFECCIONAT

Bé, si dic que l'actor que ara actua al teatre Lyceum és *teatral*, s'ofendrà; si trobo vulgar el muntatge de l'Elysium, ofenc l'empresari, a qui conec personalment. A més, encara que protesti, tant l'actor com l'empresari són incapaços de canviar els seus mètodes. No puc ni aplaudir com abans, ni gemegar com ara ho faig amb vós, per tant, com us deia, no hi tinc cap interès.

DIRECTOR D'ESCENA

Si hom fes desaparèixer el que us desagrada, el vostre interès es revifaria?

AFECCIONAT

Immediatament.

DIRECTOR D'ESCENA

Digueu-me, què us desplaü? No sóc ni actor ni empresari.

AFECCIONAT

No us ho diré pas pel fet d'expressar-ho, em faria l'efecte que traeixo tot el que en altre temps estimava.

DIRECTOR D'ESCENA

Ah!, aleshores, sou vós qui ha canviat i no pas els teatres.

AFECCIONAT

Qui ho sap, qui ho sap.

DIRECTOR D'ESCENA

I heu desenvolupat el sentit del que és bell. És possible, doncs, que tingui al davant l'espectador ideal en persona, que sigueu un dels d'aquest públic que Londres fa tant de temps que prova d'«educar»?

AFECCIONAT

No, no és això; no sóc pas tan ideal com dieu; però, potser teniu raó de dir que he evolucionat. Ni les peces de teatre ni els actors no poden haver canviat tan radicalment en dos anys, mentre que el punt de vista d'un espectador pot haver variat del tot.

DIRECTOR D'ESCENA

I, ara, tot el que veieu a l'escenari us sembla «vell, estantís, aplatit i inútil», com el món li semblava a Hamlet. Però, sigueu pràctic, us ho suplico. Considereu l'assumpte assenyadament. Admeteu que no és pas l'escena que ha canviat, que sou vós qui ha experimentat un canvi. Bé! Aleshores, experimenteu-ne un altre. No vull pas dir que hàgiu de tornar enrere, sinó que aneu endavant.

AFECCIONAT

Expliqueu-me què voleu dir.

DIRECTOR D'ESCENA

Heu considerat el teatre des de dos punts de vista diferents: enlaireu-vos fins a un tercer punt de vista, superior, i veureu altres coses.

AFECCIONAT

M'interessa.

DIRECTOR D'ESCENA

Seguiu-me, llavors. En aquest moment l'interès que tenim pel Teatre és de petites proporcions, com és ara l'interès que cada anglès té pel seu país. Us trobeu en la posició d'un home que no aprova el govern actual, res més. El Teatre com a institució es compon de tants partits com hi ha al Parlament; hi tenim l'equivalent als conservadors, als liberals, als progressistes, als radicals, als socialistes, als laboristes... I fins i tot les sufragistes són una part de la nostra institució.

Aquests partits es prenen tots seriosament, i val a dir que en això no hi ha cap mal. Però, per damunt de tots aquests partits hi ha els Imperialistes —anomenem-los així; en tot cas, són els Idealistes. Un Imperialista és un Idealista. Vós, abans pertanyíeu a un o altre d'aquests partits. Diguem que fóssiu conservador. Us preocupàveu poc de la doctrina en si, però us dèieu conservador, i aviat us vau cansar dels mètodes dels vostres líders. Naturalment, no voleu ser un que es canvia el joc i heu caigut en un estat depressiu, no sabent què fer-hi.

AFECCIONAT

Bé, no puc pas girar cua i fer-me del partit contrari, oi?

DIRECTOR D'ESCENA

De fet, no. Honestament, no podeu fer-vos de qualsevol altre *partit*. No podeu fer l'aleta a una segona desil·lusió. Però res no us priva d'esdevenir Imperialista. Tingueu present que faig servir aquesta paraula per expressar l'ideal més elevat, encara que no sé ben bé el que aquest terme vol dir per a vós; però, ¿no el podem fer servir (si no en tenim un de millor) per designar el partit universal, o la confraria que es compon de gent que comparteixen o toleren molts punts de vista diferents i oposats?

AFECCIONAT

Bé, llavors seré Imperialista. Digueu-me com ho haig de fer.

DIRECTOR D'ESCENA

Amic meu, ja torneu a semblar el que éreu; us hi interesseu positivament. Anem, i mirem de trobar, tot seguit, les butaques que deia a les Varietats.

AFECCIONAT

No, estigueu-vos aquí i aneu enraonant. Digueu-me com ho haig de fer per esdevenir Imperialista.

DIRECTOR D'ESCENA

Doncs, bé, agafeu dues butaques per a *Twelfth Night* al His Majesty's Theatre, una llotja a l'Elizabethan Stage Society per al muntatge de *Samson Agonistes*; aneu al primer pis per veure l'última obra de Sir Arthur Pinero al St. James; i aneu al galliner del Court Theatre a veure *John Bull's Other Island*. Aquest vespre aneu a la Gaiety; demà a sentir la Passió de Bach a Saint Paul; demà passat al vespre, aneu a l'Empire, i havent dinat al Cinema d'Oxford Street. No deixeu d'anar als suburbis a veure-hi la nostra gran actriu en el paper de Portia, ni de veure totes les representacions de la British Empire Shakespeare Society. Ho podeu fer en deu vespres i, si durant el dia en teniu el temps, mireu de sentir les conferències de Mr. Henry Arthur Jones sobre el drama, d'assistir a un assaig a Drury Lane, i que us convidin a una reunió de l'Associació d'Artistes Dramàtics. En resum, vegeu tot el que hi ha de més bo i de més dolent, en tots els gèneres; vegeu el teatre en tots els aspectes que té, i us prometo que tornareu a estimar-lo.

AFECCIONAT

Adéu-siau. Ja sabia que no em podríeu ajudar en res. Ja sabia que em diríeu que fes tot això. Però, home, si jo ho vaig fer fa dos anys!

DIRECTOR D'ESCENA

Esteu ben malament.

AFECCIONAT

Sí, però que no ho veieu que és per culpa vostra? Fa uns anys que em vàreu ensenyar una imatge ideal del que el teatre podia arribar a ser amb els seus temples sagrats, i el seu art bellíssim, i tota la resta; i tot això d'una banda, i de l'altra banda, el teatre modern, ha estat per a mi l'ensorrament. No puc gaudir d'una cosa ni de l'altra, i vet aquí que me n'estic, de totes dues.

DIRECTOR D'ESCENA

Veniu a l'estranger. Us ensenyaré un teatre del nord de Rússia que us meravellarà.

AFECCIONAT

Per què us ho sembla?

DIRECTOR D'ESCENA

Perquè sense ser un temple ni res del que em fa l'efecte que us espanta del meu programa, és el teatre més ben organitzat de tot Europa. És l'exemple del que la reforma sistemàtica pot fer en un teatre. Tot hi és; obres, actors, actrius, directors d'escena, decorats, rampa, llums de rampa, binocles, realisme... com en qualsevol altre teatre, però amb una diferència: que els guanya tots en el joc que els és propi.

Hi ha dues menes de teatres possibles: el natural i l'artificial. Els teatres d'Europa són artificials i aquest teatre del nord també és artificial, perquè fa servir el mateix material artificial que trobem a l'Òpera de París o al His Majesty de Londres. La diferència rau en la manera com es fa servir. A part d'això, l'administració que té és diferent de la dels altres teatres d'Europa. Els administradors seus són persones exactament el mateix que a Anglaterra, però, no obstant això, els resultats són diferents; perquè aquestes persones tenen present el que els administradors nostres encara no han après mai.

AFECCIONAT

No em doneu més nocions vagues d'aquest teatre i digueu-me, en detall, alguna cosa del seu mètode.

DIRECTOR D'ESCENA

De bon grat. Aquest teatre és millor que els altres en la feina de la posada en escena i en la manera d'administrar-se.

AFECCIONAT

En què és diferent, la feina de la posada en escena? No heu dit que hi fan servir el mateix material que el que tenen els altres teatres?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, el mateix. Tenen actors que es pinten la cara, decorats pintats en tela i estesos en bastidors, llums de rampa i altres llums artificials, vers lliure, fonògrafs i tota la resta; però ho fan servir amb gust.

AFECCIONAT

Però, no hi ha cap altre teatre europeu que ho faci?

DIRECTOR D'ESCENA

Els altres teatres europeus només han fet un estudi d'estar per casa, de tot aquest material artificial i estrany, i no s'hi poden expressar de forma notòria; les teles i la pintura semblen teles i pintura i prou, la qual cosa, en ella mateixa, no té cap mena d'interès.

AFECCIONAT

Aleshores, no hi ha cap altre teatre on facin servir aquestes coses amb gust?

DIRECTOR D'ESCENA

No.

AFECCIONAT

Suposo que els col·laboradors del teatre rus fan servir aquests mitjans amb més gust que en d'altres bandes perquè tenen més coneixements tècnics?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, i no sé com em demaneu una cosa tan evident. Què voleu dir? Si en comptes d'un estudi superficial fan un estudi seriós i aprofundit del material, no cal dir que la seva tècnica serà més perfecta.

AFECCIONAT

Però, fixeu-vos en les representacions als teatres principals de Londres, per exemple. No s'hi veu cap tècnica, en la manera de fer servir els materials que tenen?

DIRECTOR D'ESCENA

Si fos així, no us hauria dit que no. Us donaré un exemple del que vull dir. Agafem la part de la maquinària escènica. Hi ha, pel cap baix, nou o deu procediments coneguts de representar el clar de lluna a l'escenari. Sabem com la companyia d'actors dels senyors Bottom i Quince creaven la seva lluna; sabem com ho feien a Anglaterra els de la sumptuosa escola de la reconstitució; sabem com ho fan a l'òpera; i sabem, també, com ho fa el professor Herkomer. Aquests diversos procediments solament difereixen en el fet que un inventor ha estat més negligent que un altre estudiant com ho fa la lluna de veritat.

Ara bé, després dels deu procediments estudiats acuradament els artesans del Teatre Constan en descobriran sis més, en rebutjaran cinc i es quedaran el que fa sis, que serà el millor. Aquest sisè procediment sobrepassarà, de bon tros, tots els altres vistos a Europa. Em refereixo, és clar, a la tècnica, perquè l'art no té res a veure amb la reproducció de llunes a l'escena, i a més, no parlem pas d'art, aquí. Però, de tota manera, aquesta lluna serà més com la de veritat que qualsevol altra que el teatre d'Europa hagi vist d'ençà de segles.

AFECCIONAT

Com ho podeu assegurar? No teniu ni cinquanta anys, vós!

DIRECTOR D'ESCENA

No; però quan al teatre s'ha trobat una idea bona, especialment una idea bona per reproduir algun efecte de la natura, no s'oblida mai. D'aquestes coses, se'n fa més cabal que de les altres. Penseu que no defenso en absolut la causa del Teatre de Constan si no és per la posada en escena de les obres on s'introdueixen efectes realistes, i asseguro que és la primera vegada que els efectes realistes es fan com cal, que no són engiponaments i que hom no hi evita la dificultat fent el que «es va fer la darrera vegada».

AFECCIONAT

Tanmateix, només heu provat que tenen més independència i que són més lliures no acceptant els trucs tradicionals; no m'heu provat pas que el que fan sigui de més bon gust.

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, però us puc dir que és més com la natura. ¿Què diríeu que és de més bon gust, fer que sigui com el teatre o fer que sigui com la natura?

AFECCIONAT

Sens dubte, fer que sigui com la natura.

DIRECTOR D'ESCENA

Molt bé; llavors, la vostra pregunta ja té resposta.

AFECCIONAT

Però, els qui treballen en aquest teatre, ¿com arriben a aquesta perfecció tècnica que els capacita per fer servir el material amb tant de gust?

DIRECTOR D'ESCENA

Com arribeu al domini tècnic de qualsevol cosa?

AFECCIONAT

Amb l'estudi, és clar; però aquests són els únics artesans del teatre d'Europa que estudien?

DIRECTOR D'ESCENA

Em sembla que parlem de la *perfecció* tècnica, oi? Bé, llavors no m'heu demanat si tenien uns coneixements superficials del seu ofici. Hi ha molta de gent que estudia, però que estudia malament. La gent del Constan estudien i practiquen amb més cura.

AFECCIONAT

I, potser, tenen més de talent!

DIRECTOR D'ESCENA

Possiblement. I, com sabeu, el talent és una cosa que es desenvolupa amb l'estudi.

AFECCIONAT

A Constan, tenen alguna mena d'escola on estudiar?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, el seu teatre és una escola. Hi són del matí al vespre tot l'any sencer, passat de poques setmanes de vacances a l'estiu. A Anglaterra, podeu anar al teatre moltíssims dies l'any i no hi trobareu ningú, llevat dels maquinistes, del director d'escena i de quatre oficinistes. A Constan el teatre és tot ple de gent de dies i de nits, i si hi ha un assaig els estudiants hi són per veure què hi fan i no pas rient i fent el ximple, sinó fixant-se en cada gest i en cada paraula.

AFECCIONAT

Qui voleu dir, quan parleu dels estudiants?

DIRECTOR D'ESCENA

Tothom. Allà, tots són estudiants. Per començar, hi ha els dos directors (el tercer director només s'ocupa de l'administració); i aquests dos directors són tan estudiants com qualsevol altre: sempre estudien. Aleshores vénen els actors principals i les actrius. N'hi ha uns dotze, cadascun tan bo com una estrella aquí a Europa. Però, què dic? Cadascun d'ells és més bon actor o actriu que les estrelles més importants d'Europa. Després, hi ha uns vint-i-quatre actors i actrius anomenats papers «secundaris». Molts són prou brillants per ser inclosos en la primera categoria, però encara no han estat prou de temps fent l'aprenentatge.

AFECCIONAT

Què dieu? Si un actor demostra que té un talent excepcional, no el posen immediatament al primer rest?

DIRECTOR D'ESCENA

No, de veritat que no. No, fins que no ha passat per les mateixes experiències que els altres, per més que tingui talent. Després, a part d'aquests que he dit, hi ha els estudiants molt més joves. N'hi ha una vintena. La majoria són nois i noies de les universitats; i les noies no les trien precisament perquè són bufones, sinó que, com els nois, les seleccionen per la seva capacitat.

AFECCIONAT

I no és així als altres països?

DIRECTOR D'ESCENA

No gens. La meitat de les noies de l'escena anglesa les van triar perquè feien goig.

AFECCIONAT

Però l'aspecte d'una actriu, sens dubte, és una cosa important!

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, molt important, i hauria de formar part dels seus estudis. Mai no els ha passat pel cap a les actrius angleses que semblar boniques és una part de la seva feina i una part que ha de menester gran talent i estudi. Algunes de les actrius angleses de més talent no són gens perfectes, no tenen la pell fresca d'una irlandeseta dels llacs, però tenen l'habilitat de semblar això, allò o allò altre. Tal com forma part del talent i de l'estudi de l'actor poder convertir la seva cara en una màscara grotesca, forma part del talent i de l'estudi d'una actriu saber aparentar que és bella. Quan això que dic serà una realitat, les mossetes deixaran d'exhibir el seu aspecte com a primera raó perquè les lloguin, i l'escena estarà menys atapeïda i més ben servida.

I ara, tornem al nombre de gent que treballa a Constan. Només havíem esmentat els estudiants. A part d'aquests i per sota d'ells, hi ha els aspirants.

AFECCIONAT

Qui són?

DIRECTOR D'ESCENA

Són joves que demanen que els admetin al teatre com a estudiants. Els diuen que hi han de treballar un temps —crec que un o dos anys— per poder ser candidats a l'escola. Després d'un examen davant els directors i els directors d'escena i actors, n'escullen uns quants que hi entren.

AFECCIONAT

Quina mena d'examen els fan?

DIRECTOR D'ESCENA

Cada candidat prepara un poema i una faula per recitar. L'examen dels candidats en aquest teatre és una prova concloent que els seus directors són extraordinaris, i no pas els russos en general; perquè aquests candidats no són gens diferents de qualssevol altres aspirants al teatre pel que fa al talent per a l'expressió dramàtica. Es diferencien d'altres estudiants en el fet que són més cultes; alguns tenen coneixements extensíssims de literatura, llengües estrangeres i ciència.

Quan han passat l'examen, entren a l'escola, on treballen diàriament per un termini d'anys, i els vespres pot ser que els demanin que facin aquells papers coneguts com a «papers muts». D'aquesta manera, mentre estudien a l'escola són al mig de les actuacions i representacions gairebé cada vespre, i al cap d'uns quants anys, és possible, o gairebé segur, que els oferiran un petit contracte al teatre on treballen. Així, doncs, ja veieu que tenim una companyia permanent d'un centenar de persones.

AFFECCIONAT

Què voleu dir, amb això de companyia permanent?

DIRECTOR D'ESCENA

El mateix que voldria dir amb exèrcit permanent.

AFFECCIONAT

Els actors no se'n van de l'escola per tenir contractes més bons?

DIRECTOR D'ESCENA

No, perquè no hi pot haver un contracte millor. Ser membre del Teatre d'Art de Constan és l'aspiració màxima de tot actor rus.

AFFECCIONAT

Un actor de molt de talent d'un altre teatre, pot ser que vulgui formar part d'aquesta companyia?

DIRECTOR D'ESCENA

Pot ser; però hauria de menester un temps per endinsar-se en l'atmosfera especial que aquesta companyia ha creat, i, segurament, hauria de començar fent-hi papers molt petits.

AFFECCIONAT

Així doncs, el treball que fan és enterament diferent del dels altres teatres, i qualsevol que hi entri, s'hi ha de sentir desorientat, oi?

DIRECTOR D'ESCENA

Justament.

AFECCIONAT

Tots els estudiants es preparen per ser actors?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí.

AFECCIONAT

Llavors, no preparen ningú per ser regidor?

DIRECTOR D'ESCENA

Abans de ser regidor heu d'haver estat actor. Els directors d'escena són els darrers que formen. Després d'haver actuat uns quants anys pot ser que hi hagi algú o altre que despunti pel seu talent de director d'escena. Aquest talent té l'oportunitat d'aflorar i de desenvolupar-se de la forma següent:

A la fi de cada temporada, l'escola representa escenes d'unes deu o dotze obres diferents. El 1909, entre les que havien seleccionat els estudiants hi havia: *Elga* i *Hannele*, de Hauptmann; una obra de Sudermann; *Quan els morts ens despertem*, d'Ibsen; *La locandiera*, de Goldoni; *La ciutat morta*, d'Annunzio; *L'avar*, de Molière; i tres o quatre obres d'autors russos.

Aquestes escenes, en cada cas, les representen diferents membres de l'escola, i per a cadascuna trien un director d'escena diferent. La representació té lloc a la vesprada. Hi són convidats els parents dels estudiants, els directors del teatre, conjuntament amb tota la companyia; i la representació ofereix l'oportunitat de revelar tot talent, de direcció d'escena o d'actor, que pugui romandre latent en els estudiants. El talent exhibit el 1909, per a mi, era ben remarcable. Cada director d'escena té a disposició tot el que el teatre ofereix, encara que, naturalment, no hi ha la possibilitat de pintar nous decorats; tanmateix, pot fer prova del seu talent amb l'ús que fa els que ja hi ha.

AFECCIONAT

Fa molt de temps em vàreu parlar del director d'escena ideal, l'home que reunia tots els talents, que havia estat actor, dissenyador de decorats i de vestuari; que era un entès en il·luminació de la peça, en dansa, en el sentit del ritme; que sabia fer assajar els actors, que, en resum, amb el seu propi cervell, podia acabar l'obra que el poeta havia deixat inacabada a efectes escènics. En va trobar algun així, a Constan?

DIRECTOR D'ESCENA

Hi vaig trobar el que hi ha més a prop. Hi ha molt poques coses que els *régisseurs* d'allà no puguin fer.

AFECCIONAT

Hi ha molta gent que us diria que, al cap i a la fi, en aquest teatre no hi ha res que sigui gaire diferent del que hi ha als altres, si no és una manera de fer més a consciència.

DIRECTOR D'ESCENA

Miraré de fer-vos veure en què consisteix la diferència veritable. Us he explicat una mica la seva organització. He provat d'ensenyar-vos fins a quin punt el mètode rus és superior a qualsevol altre, però encara no espero pas que m'entengueu del tot, i admeto que fóra impossible d'explicar la raó principal de la superioritat d'aquest teatre fins que no hàgiu entrat en contacte amb els homes que s'hi han format i, sobretot, amb l'home que els ha format —el director. Aquí rau el secret, i aquest secret se l'endurà a la tomba. Entendríeu el que us he dit si el vèieu, però, fins i tot llavors, encara no podríeu desentranyar tot el seu secret per treure'n cap mena d'avantatge pràctic.

AFECCIONAT

Vós que l'heu vist, li sabeu el secret?

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, però no el puc fer entendre als altres, per la raó que és una d'aquestes coses tan senzilles que cap mena de persuasió no pot crear, ni cap mena d'oposició no pot fer malbé, ni cap mena d'explicació no pot explicar.

AFECCIONAT

I què és?

DIRECTOR D'ESCENA

L'amor apassionat pel Teatre; i us dic, sense por de semblar profà: «Cap home no té un amor més gran, que el de l'home que consagra la seva vida a la seva obra.»

AFECCIONAT

Però, no s'estimen l'escena de la mateixa manera als altres teatres?

DIRECTOR D'ESCENA

No, no gens, no. Hi ha prou d'altres coses per les quals donarien més aviat la vida que no pas la seva obra; per l'èxit social, per l'èxit econòmic. Només estan disposats a dedicar-hi la vida si, a canvi, assoleixen una d'aquestes coses. A Constan només tenen una dèria, que és fer la feina que hom pot fer. Us penseu que sóc massa sever amb els altres teatres? No ho sóc pas. Puc dir a cada teatre per què treballa i assenyalar la diferència entre el seu objectiu i el del Teatre de Cons-

tan. Evoco els millors teatres d'Europa i veig ben clarament el que volen. Pot ser que n'hi hagi molts que desconec i que hi hagi homes que incloc injustament en aquesta acusació; però només parlo pels teatres que conec. Se suposa que són els més bons d'Europa. Segons la meva opinió, són els últims de tots. Tanmateix, podrien ser tan bons com el Teatre d'Art de Constan, és a dir, ser de primera fila, només que els posseïis el mateix *amor apassionat pel teatre*.

I ara us voldria dir algunes coses de l'administració.

AFECCIONAT

És el que vull que em digueu.

DIRECTOR D'ESCENA

Per començar, l'administració està en mans d'un consell-director. Hi ha el president, cinc membres i un secretari, i cinc d'aquests set membres són artistes. El capital, el representa una societat anònima formada per comerciants de la ciutat de Constan i, com les altres societats per accions, diners i afers, els administren un consell-director.

AFECCIONAT

Fins aquí, no difereix dels altres teatres.

DIRECTOR D'ESCENA

No? Passa sovint que els artistes siguin majoria al consell d'administració? Em sembla que no us hi heu fixat prou. I ara, digueu-me una cosa. Sóc un home que no hi entenc gens, de negocis. Suposem que he trobat gent que em tenen prou confiança per invertir cinquanta mil lliures per crear un Teatre d'Art a Anglaterra; quin seria l'estat d'ànim dels accionistes el darrer dia de l'any quan els llegissin l'informe que els assabentés que no hi ha ni un trist penic de dividend?

AFECCIONAT

Els accionistes examinarien els llibres, i quan haurien trobat que les despeses excedien els guanys, probablement canviarien els directors i aconsellarien la posada en escena de peces més accessibles al públic que durien més diners a la taquilla.

DIRECTOR D'ESCENA

I per què ho farien?

AFECCIONAT

Perquè posen els diners al teatre amb la intenció de fer-ne més.

DIRECTOR D'ESCENA

Suposeu que fóssiu accionista i que jo us avisés que això no us rendi-

ria res en un any, dos o fins i tot tres; què hi diríeu, sabent que ja hi havia hagut dèficit el primer any?

AFECCIONAT

Voldria examinar la situació de cap a cap.

DIRECTOR D'ESCENA

Oh, llavors no us en retiràrieu de seguida?

AFECCIONAT

De primer examinaria l'assumpte a consciència.

DIRECTOR D'ESCENA

Així, interpretaria que us havíeu fet accionista no solament per fer diners, sinó perquè us interessava l'empresa?

AFECCIONAT

Sí, però com que sóc un home d'affers, el meu primer objectiu és fer diners.

DIRECTOR D'ESCENA

¿Pensàrieu que heu fet un bon càlcul, continuant de mantenir un teatre que no us dóna cap dividend els tres o quatre o cinc anys primers?

AFECCIONAT

No, no ho pensaria pas.

DIRECTOR D'ESCENA

Aleshores expliqueu-me, com a home d'affers, com és que hi ha a Constan homes de negocis que *s'accontenten d'esperar deu anys per veure la primera retribució dels seus diners*.

AFECCIONAT

Em sembla inexplicable. Però suposo que per a ells fer diners deu ser una qüestió secundària, pel que fa a la promoció de l'art. I, de fet, si jo fos una persona extremadament rica, ho consideraria un luxe o un passatemps que m'agradaria permetre'm.

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, em dèieu que anàveu perdent l'interès pel teatre i vós sou un home ric. Vet aquí una manera de revifar el vostre interès. Tingueu relació amb un teatre d'aquesta mena. Us recordareu que no fa gaire us vaig dir que el teatre us necessitava. I ara veieu que sou exactament l'home que li cal. Però, mireu si abans que us decidiu a fer aquest pas tan amable, no hi hauria forma que hi guanyéssiu en tots els sentits i sense perdre-hi diners. Tornem al teatre de Constan i vegem què hi fan.

AFECCIONAT

Sí. Però digueu-me una cosa. Quan van anunciar el primer dividend?

DIRECTOR D'ESCENA

Al cap de deu anys.

AFECCIONAT

Això pot passar en qualsevol teatre; això sona a mala gestió, però no és un cas estrany a les empreses.

DIRECTOR D'ESCENA

Sí; però el fet que al cap de deu anys trobem la llista original d'accionistes exacta, sense cap canvi, i no solament exacta, sinó augmentada, és més aviat insòlit, oi?; i encoratjador de veritat. No us ho sembla?

AFECCIONAT

Sí, encoratjador i alhora suggestiu. Realment, penso que el que dieu és magnífic. Però, és possible en qualsevol altra banda?

DIRECTOR D'ESCENA

Per què penseu que no ho fóra?

AFECCIONAT

Pel fet que propostes com aquesta han fracassat a Anglaterra.

DIRECTOR D'ESCENA

Se n'ha fet la prova?

AFECCIONAT

Probablement no, perquè dubto si, a Anglaterra, hi trobaríem algú com la gent que m'heu descrit que formen la societat anònima de Constan.

DIRECTOR D'ESCENA

Que, potser, els anglesos no tenen ulls, mans, òrgans, sentits, passions, afectes? Segurament, us equivoqueu en això que dieu.

AFECCIONAT

Em penso que no; perquè el teatre a Anglaterra, i també a Amèrica, ha esdevingut, merament, un altre mitjà comercial de fer diners.

DIRECTOR D'ESCENA

Passa el mateix a Rússia i a tot arreu d'Europa. Però, si podeu trobar trenta o quaranta accionistes d'aquests a Rússia, bé es poden trobar a Anglaterra. A més, què és el Nou Teatre de Nova York, sinó un teatre d'aquesta mena? Que us penseu que els qui l'han fundat comp-ten a veure guanyats els dos primers anys?

AFECCIONAT

Potser esperaran dos o tres anys, abans no rebran cap dividend, però no pas deu anys; tanmateix, penso que fer diners no deu ser pas el primer objectiu.

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, aleshores, per què penseu que aquests milionaris han invertit els diners en aquest teatre?

AFECCIONAT

Perquè em sembla que s'han adonat que s'havia de fer alguna cosa pel teatre a Amèrica i, sent homes de posició eminent, han pensat que eren ells qui ho havien de fer.

DIRECTOR D'ESCENA

Però, si al cap de cinc anys, posem per cas, el públic admet que la feina d'aquest teatre és perfecta, i els directors saben que encara no hi ha cap benefici, ¿penseu que els fundadors continuaran mantenint-lo o bé diran que la feina és menys perfecta perquè el teatre no dóna dividends?

AFECCIONAT

Si s'han adonat que el públic està satisfet, continuaran. Però, digueu, si el públic està satisfet, no significa que el teatre ha fet ple cada vespre?

DIRECTOR D'ESCENA

No pas exactament, encara que significaria que ha estat *força* ple, cada vespre. Però, heu de tenir present que les despeses d'un teatre d'aquesta mena són considerables. El Teatre d'Art de Constan, per exemple, ha tingut gairebé la sala plena durant deu anys, però les despeses superaven les entrades.

AFECCIONAT

I d'això, no en dieu un mal negoci?

DIRECTOR D'ESCENA

No puc opinar de negocis. Però deixeu-me exposar-vos les coses més clarament, i vós mateix decidireu. Aquest teatre rus ha tingut ple, ha muntat obres que el públic ha dit que eren perfectes, és el primer teatre del país, ha fet el que s'havia proposat de fer. D'això, no en dieu un bon negoci?

AFECCIONAT

Sí, és clar.

DIRECTOR D'ESCENA

En diríeu un bon negoci, d'haver-se bastit una fama que no en té cap per damunt en tot Europa? De tenir addicte el gran públic i el suport entusiàstic d'uns accionistes incondicionals?

AFECCIONAT

Sí, suposo que sí.

DIRECTOR D'ESCENA

¿No esteu d'acord que els accionistes tenen els mitjans de guanyar d'ara endavant tot el que voldran?

AFECCIONAT

I com?

DIRECTOR D'ESCENA

Construint un segon teatre, un gran teatre, i fent *tournées* per tot el món.

AFECCIONAT

I d'on sortiran els diners, si dieu que tot just han començat a percebre un migrat dividend?

DIRECTOR D'ESCENA

Els trobaran. Si em demaneu com, penseu que només em puc referir a l'obra feta durant aquests deu anys darrers. Res no ha espantat els qui han treballat en aquest teatre, ni res no els ha privat de fer el que volien fer. Construiran aquest teatre, continuaran oferint al públic les millors obres de la millor manera i serviran d'exemple a la resta d'Europa.

AFECCIONAT

Un exemple més aviat car!

DIRECTOR D'ESCENA

No tan car, si hi penseu un moment. Tot Europa creu que els russos són gent que s'interessa més poc per l'art que la gent de qualsevol altra banda. En aquesta fama, s'assemblen als anglesos. També hi ha la creença general que són una mena de raça salvatge, i mitjançant el teatre artístic han demostrat clarament que no són res de tot això. En certa manera, és veritablement un teatre nacional en el millor sentit de la paraula, perquè els accionistes es prenen molt a pit els interessos de la seva nació. Aquest teatre, tal com he dit, sens dubte, recorrerà Europa i, on vagi, posarà de manifest el refinament, la cultura i l'ardidesa de Rússia. En resum, és una empresa comercial intel·ligent, desenvolupada a gran escala, i els anglesos no s'equi-

vocarien seguint el seu exemple. Els diners enterrats en aquest teatre no són pas diners perduts, i aviat en veurem els fruits. No us sembla?

AFECCIONAT

Sí, que m'ho sembla; però considerant-lo des d'aquest punt de vista, s'allunya força del teatre comercial.

DIRECTOR D'ESCENA

I és clar que sí! Jo us parlava del teatre com a propietat nacional.

AFECCIONAT

Sí? Bé, ara tindrem un Teatre Nacional a Anglaterra.

DIRECTOR D'ESCENA

En absolut. El que tindrem és un teatre per a la bona societat. Que, per a mi, és el que és el Nou Teatre d'Amèrica —un teatre per a la societat. Però ara, ningú no vol un teatre per a la bona societat, i encara menys les senyores i senyors que estan obligats a anar-hi a asseure's a les llotges mentre s'avorreixen fins a morir amb les fades representacions que tenen lloc a l'escenari. Aquests teatres enutgen i empobreixen totes les ciutats d'Europa. Hi ha l'Òpera a París, la Schauspielhaus a Berlín, a Munic i a Viena. No són teatres nacionals en el sentit veritable del mot. Els homes que crearan un teatre nacional a Anglaterra són la mateixa mena d'homes que a Rússia han creat aquest teatre. Si han de ser cars, que no siguin encara enutjosos, aquests teatres. El teatre «Nacional» que hom ha proposat per a Londres, només és nacional de nom. No té cap programa i, tanmateix, demana subscripcions emparant-se en el fet de tenir-ne un. El seu comitè pot forçar les subscripcions, però cap mena de força no li enlairarà el talent —i justament és talent i gust, allò que demanem al teatre. Els russos comencen creant el seu teatre nacional basat en un teatre artístic i en posen a prova l'honestedat dels propòsits deu anys sencers. Quin d'aquests dos mètodes us fa l'efecte que és més adient per crear un teatre nacional ben organitzat, l'anglès o el rus? Quin és el més econòmic, el més lògic? Quin us sembla que és el *més bo*? En resum, si vós teníeu un teatre, quin seguiríeu?

AFECCIONAT

El mètode rus, si tenia aquesta gent i el mateix punt de vista.

DIRECTOR D'ESCENA

El seu punt de vista difereix molt lleugerament del dels directors anglesos, perquè hem de creure'ls quan ens asseguren que la seva finalitat és de fer l'obra al màxim de ben feta. Potser la gent és d'un tarannà diferent. Però, podríeu trobar individus tan intel·ligents i entusiastes aquí com allà, i encara que aquí hi ha més poca percepció

instintiva del que volen els altres, entre els anglesos hi ha més esperit de disciplina.

AFECCIONAT

Llavors, aquí, podríem crear un teatre com el Teatre d'Art de Constan?

DIRECTOR D'ESCENA

Un teatre, sí; i dos i tres teatres com aquest.

AFECCIONAT

Seria una cosa excel·lent.

DIRECTOR D'ESCENA

I també pràctica, oi?

AFECCIONAT

Absolutament pràctica.

DIRECTOR D'ESCENA

Ah, que ràpid que ho heu vist i hi heu estat d'acord, ara que ja és *cosa feta!* Si el que us he dit no fos més que una idea meva, en la qual cregués enterament, us hauria pogut convèncer que és practicable? Sou un tipus extraordinari, però, com hi ha Déu, quan un us demana de creure en el que encara no existeix sou temorec com una dona.

El Teatre d'Art de Constan ja fa deu anys que existeix, per tant, hi podeu creure i proclamar que és «completament pràctic».

AFECCIONAT

Però, no és veritat? I ¿com goseu demanar a algú que tingui una mica de seny de creure en un projecte que no ha estat posat a prova?

DIRECTOR D'ESCENA

La prudència no és mai dolenta: el costum anglès de ser massa prudent fa que es neuleixin tantes i tantes idees encertades que només han de menester el suport adient per menar-les al pla de la realitat. I no és solament fornint ajuda pecuniària on els anglesos són massa prudents: el seu ajut moral molt sovint falla, la qual cosa vol dir que en aquests assumptes, de vegades, no tenen gens de magnanimitat.

I ara torneu-me a dir; trobeu el mètode rus pràctic del tot?

AFECCIONAT

Sí, em sembla que ho és.

DIRECTOR D'ESCENA

Si deia que tot i sent un mètode molt pràctic de fer rutllar un teatre

modern, que ha d'obrir cada vespre les portes al públic, que en diríeu, ara, d'un mètode encara més pràctic d'estudiar l'Art del Teatre?

AFECCIONAT

Diria... Però, expliqueu-me amb més detalls què voleu dir.

DIRECTOR D'ESCENA

Vull dir això: la fita de tots els teatres ideals —i dels seus directors— és d'excel·lir en l'art que tenen el privilegi de servir. Incessantment han de perseguir el seu ideal, sempre han de visar més enllà, i, per això, han de ser gent de mires molt i molt àmplies. Tinc raó?

AFECCIONAT

Em fa l'efecte que sí. Els directors de Constan, no ho són?

DIRECTOR D'ESCENA

Molt pel que fa al teatre, i no tant pel que fa a l'art. Han d'obrir el teatre vespre rere vespre; és una de les dificultats amb què lluiten. Si podien tancar el teatre uns cinc anys i passar tot aquest temps no fent res més que provatures, experiments, podrien perseguir el seu Ideal que sabem que és l'objectiu de tots els teatres model.

AFECCIONAT

Tancar aquest teatre cinc anys seria fer un pas molt seriós.

DIRECTOR D'ESCENA

Molt seriós; tan seriós com l'ocasió requereix. La major part dels teatres d'Europa podrien tancar un any enter, cinquanta anys i fer tot aquest temps assaigs i experiments sense cap resultat de valor, però el teatre de Constan n'és una excepció, i potser fent-ho d'aquesta manera descobriria tot el misteri del nostre art. I em sembla que hauríem de mirar prou lluny per veure fins a quin punt és greu la situació actual del Teatre.

AFECCIONAT

Però, ningú no hi pot veure més enllà del punt esborradís de l'horitzó, i em penso que aquest punt és el límit de la vista de qualsevol director —és el més lluny que pot veure-hi.

DIRECTOR D'ESCENA

Perfectament, però tingueu present que amb cada passa que avancem, el punt esborradís canvia i, així, contínuament ens trobem privats de veure-hi més lluny que no pas abans.

AFECCIONAT

És veritat.

DIRECTOR D'ESCENA

Per això el director artístic d'un teatre que bregui per sobrepassar el seu últim assoliment mantindrà els ulls fixos en aquest punt esborradís de l'horitzó, i contínuament es veurà privat d'aconseguir el seu desig de progrés, eternament fixat, però eternament canviant, independentment de la lentitud amb què ho faci. Hi esteu d'acord?

AFECCIONAT

Ben bé.

DIRECTOR D'ESCENA

Llavors, què li resulta pràctic?

AFECCIONAT

Tot el que té al davant i pot veure.

DIRECTOR D'ESCENA

I si avança cinc passes, hi veurà més poc que si n'avança cent?

AFECCIONAT

Sí, és clar, vint cops menys.

DIRECTOR D'ESCENA

I si avança cinc-centes passes, hi veurà un centenar de cops més que si n'avança cinc?

AFECCIONAT

Sí, no hi ha cap dubte.

DIRECTOR D'ESCENA

I, així, podrà assolir cent graus més que avançant cinc passes i que veient cinc graus més lluny?

AFECCIONAT

És veritat.

DIRECTOR D'ESCENA

Així, no hi ha cap límit per als seus assoliments, mentre hi pugui veure prou lluny davant seu; i per veure-hi molt lluny, ha d'haver avançat gairebé tan lluny com hi veu. Diuen que l'art és llarg i la vida breu. Creieu, doncs, que hi ha gaire temps per atardar-se, o bé aconsellàrieu als qui volen anar endavant que s'hi llancesin sense vacil·lar més?

AFECCIONAT

El darrer que heu dit, però amb cautela.

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, amb cautela i decisió; però us recordareu que hem fet la prova que és totalment segur avançar mentre anem fins allò que ens és visible. Ara hem de veure quin és el millor mètode per arribar a un punt que veiem. Pensàrieu que és anant a recules?

AFECCIONAT

És clar que no. Com fóra possible?

DIRECTOR D'ESCENA

O anant de gairell, potser?

AFECCIONAT

No, és clar que no.

DIRECTOR D'ESCENA

O movent-nos en cercle per amor de la prudència?

AFECCIONAT

No. Cap d'aquestes maneres no serviria.

DIRECTOR D'ESCENA

Per què no?

AFECCIONAT

Perquè seria absurd. Quan heu vist alguna cosa, la millor manera d'arribar-hi és anant-hi de dret.

DIRECTOR D'ESCENA

I aquest mètode, s'ha posat en pràctica i ha reeixit algun cop?

AFECCIONAT

Sí; gairebé sempre.

DIRECTOR D'ESCENA

En un centenar de casos, quants de cops diríeu que ha reeixit?

AFECCIONAT

Diria que en noranta casos de cada cent.

DIRECTOR D'ESCENA

Em pensaria que teniu raó, i jo, personalment, m'inclino a dir que un pot assolir el que veu noranta-nou casos de cada cent anant de dret devers l'objectiu. El cas que fa cent el cedeixo en reconeixement a la dea Fortuna. També és de bon seny suposar que fent-ho així, s'estalviarà força temps.

AFECCIONAT

Això és veritat; però em permeteu que us demani què té a veure això amb el Teatre?

DIRECTOR D'ESCENA

Seguiu-me fins al punt que hem deixat el Teatre, un punt que heu copsat, en línia recta i sense retards. Diríeu que els ulls, generalment, es fan servir per veure-hi?

AFECCIONAT

Home, sí; és clar.

DIRECTOR D'ESCENA

I diríeu que per veure-hi és més pràctic d'obrir els ulls que no pas de cloure'ls?

AFECCIONAT

La primera cosa sembla més enraonada.

DIRECTOR D'ESCENA

No em responeu la pregunta. També és pràctic?

AFECCIONAT

Sí, que ho és.

DIRECTOR D'ESCENA

I diríeu que guaitar en la direcció on heu vist alguna cosa, fa una mica, us dóna l'oportunitat de tornar-la a veure? Diríeu que és pràctic?

AFECCIONAT

Sí, que ho diria.

DIRECTOR D'ESCENA

I quan arribaríeu al punt fixat i veient un segon punt més enllà, fóra pràctic d'avançar en aquella direcció per arribar-hi?

AFECCIONAT

Ho seria.

DIRECTOR D'ESCENA

Molt bé, doncs; m'heu dit el que sempre he pensat que era la veritat. Heu dit que un artista amb imaginació és lògic i enterament pràctic avançant cap al que en un moment donat va veure en la seva imaginació. Per això, amic meu, ara només m'heu de dir una cosa més.

AFECCIONAT

Què és?

DIRECTOR D'ESCENA

M'heu de dir si pot ser que tothom vegem les mateixes coses.

AFECCIONAT

És poc probable.

DIRECTOR D'ESCENA

Per això, si he vist alguna cosa, és ben possible que hi hagi molta de gent que no hagi vist el mateix; i si m'ha interessat a mi, és ben probable que altres s'hi encurioseixin i la vulguin veure, també?

AFECCIONAT

Generalment passa, això, amb la gent.

DIRECTOR D'ESCENA

Amb vós, per exemple?

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

Us sembla que us la puc ensenyar, si sóc capaç de fer-ho?

AFECCIONAT

És clar que podeu.

DIRECTOR D'ESCENA

Si no us l'ensenyava, potser mai no la veuríeu, pràcticament parlant, fins que no us l'ensenyés, i, es podria dir que em pertanyia, a mi?

AFECCIONAT

Ho podríem admetre.

DIRECTOR D'ESCENA

Aleshores, em pertany; i probablement no m'agradaria ensenyar-vos una cosa que em pertany feta malbé, i haig de tenir molta de cura, amb el mètode que faré servir per transferir-la de la seva situació fins a la vostra presència. Haig de ser pràctic?

AFECCIONAT

Sí, el vostre mètode ha de ser essencialment pràctic si voleu evitar tota mena d'accidents.

DIRECTOR D'ESCENA

I què enteneu per pràctic?

AFECCIONAT

El significat de la paraula pràctic és: «el que es pot aconseguir.»

DIRECTOR D'ESCENA

Teniu raó. I només hi ha una forma d'aconseguir una cosa?

AFECCIONAT

No, en general n'hi ha més d'una. Per què ho demaneu?

DIRECTOR D'ESCENA

M'heu de perdonar per malpensar, però volia estar segur que no confonguéssiu la frase «la manera pràctica» amb una altra, «la manera corrent», o amb una tercera, «la manera de tocar de peus a terra.»

AFECCIONAT

Gairebé segur que no.

DIRECTOR D'ESCENA

Perdoneu-me encara; però confondre el significat de la paraula «pràctic» ha esdevingut tan corrent últimament, en especial quan hom parla de Teatre! Continuem: deia que si tenim alguna cosa que em pertanyia i que us la volia ensenyar, havia d'anar molt amb compte, si us la volia presentar sense fer-la malbé gens.

AFECCIONAT

Sí.

DIRECTOR D'ESCENA

Admetem la suposició que no us hi puc dur per veure-la, perquè hi ha coses que per la seva situació no ho permeten. El Pol Nord, per exemple; o una idea —i en tots els aspectes i a tots els efectes, el Pol Nord no és, ni més ni menys, que una idea. Si us dic, per exemple, que he vist el Pol Nord, no en quedareu més il·lustrat que si us deia que havia vist el Paradís.

AFECCIONAT

És veritat.

DIRECTOR D'ESCENA

Mentre que si us dic que he vist un campanar, tenia quelcom familiar per recórrer-hi i bastir-ne una imatge real. El Pol Nord, o una idea, són coses fins a les quals no us puc menar sense un *esforç considerable*, tant vostre com meu; però us puc donar la noció, o una prova, de l'existència del Pol Nord en un punt determinat del globus. Tanmateix, com que ja hi estàvem d'acord, ho hauré de fer amb gran cura. Per exemple, la meva prova de l'existència del Pol Nord us ha

de semblar molt clara, i encara que això a vós no us costarà cap esforç, a mi me'n costarà el doble del que us costaria a vós si veníeu amb mi a cercar aquestes proves.

AFECCIONAT

Com és, això?

DIRECTOR D'ESCENA

Us recordareu que coincidíem que només *dir-vos* que havia vist el Pol Nord, no era prova suficient que us deia la veritat, mentre que només dient-vos que havia vist un campanar, ja n'hi havia prou.² Ara, què caldria per provar-vos que he vist el Pol Nord?

AFECCIONAT

Ho hauríeu de provar davant una colla d'experts i científics, mitjançant unes determinades observacions, etc.

DIRECTOR D'ESCENA

Provaria la veritat del que dic?

AFECCIONAT

Ho suposo; és el que fan.

DIRECTOR D'ESCENA

I a vós, no us ho podria provar?

AFECCIONAT

No; no hi entenc prou; la meua única possibilitat de compenetrar-me amb el que expliqueu seria confiar en els especialistes davant els quals hauríeu presentat les proves.

DIRECTOR D'ESCENA

Però, i si les meves explicacions us havien interessat una mica? Us compenetraríeu amb el que no podíeu entendre?

AFECCIONAT

Oh, sí; tot i que sembla estrany, si un hi pensa.

DIRECTOR D'ESCENA

No tan estrany, i tanmateix molt més estrany del que us penseu. La part més estranya de tot això és que a l'home li manqui tant d'instint

2. Demanar proves de totes les coses grans o petites sempre és signe d'un esperit migrat. Però demanar prova de les grans coses, solament, i acceptar les petites és signe d'un intel·lecte mínim. Si la demostració té un valor, ja val enterament. Però, i si la prova no en té cap? La pregunta no ha tingut mai resposta.

natural i de coratge moral. Si haviem conservat una cosa i l'altra, no demanàriem aquestes proves *materials* i creuríem i entendríem més fàcilment les gran veritats. De tota manera, és prou divertit així com és. En allò que no entenem ni creiem, ens tornem com els infants dels qui creuen i entenen —que és com ha de ser, essent les coses com són.

AFECCIONAT

Us puc fer una pregunta...

DIRECTOR D'ESCENA

Continuem. Per creure en la idea que us exposava (la idea del Pol Nord), us emparàveu en el judici dels entesos davant qui jo passava les proves.

Aquestes proves són un petit entrebanc. Per aportar observacions i sondatges, minerals, ocells, plantes i tot el que fornirà la prova del que conto, hauré d'equipar-me i d'assessorar-me amb molt de compte. Viatjar en l'inconegut és exposar-se a tota mena de desastres, i pocs s'hi aventuren sense organitzar-se i prevenir-ho tot. El vaixell, la tripulació, els instruments, totes aquestes coses se seleccionen prenent les màximes precaucions. Un no ha d'endur-se'n massa ni massa poc, de cada cosa que ha de menester. En un viatge a través d'una terra desconeguda, on les condicions naturals ens poden ser tan desfavorables, tan hostils, on la Natura sembla que desafii qui prova d'arrencar-li el cor del seu misteri, s'ha de fer tot per evitar qualsevol accident. I encara que ens hàgim preparat amb gran cura, se'n produiran, i posaran en perill la nostra expedició. Hem de menester prou de tot, però no pas massa; per això no és un assumpte de diners —malgrat que hi seran necessaris.

AFECCIONAT

Però, què té a veure això amb el Teatre?

DIRECTOR D'ESCENA

Una mica de paciència, i ho veureu. Fem aquests càlculs un cop hem fet el pla. És la part més difícil de totes, perquè quan és fet l'hem de seguir fins a la fi, i al mateix temps hem d'anar aprofitant les avinenteses que se'ns van presentant tot fent camí.

Ara que estem preparats per començar, considerem un instant el que ens disposem a emprendre. Som a punt de fer una expedició perillosa i extremadament difícil dins l'inconegut per dur-vos algunes proves visibles del món conegut. No us drem la idea, ella mateixa, sinó el seu ribet, el que l'envolta, per dir-ho d'alguna manera; perquè, si tornàvem de l'inconegut amb la idea, pròpiament la idea, pensàriem que som boigs, mentre que si us duem al·lusions de la idea, roman-dreu tranquil pel que fa al nostre estat mental.

AFECCIONAT

Quina paradoxa més estranya!

DIRECTOR D'ESCENA

Acceptem-la; voleu el ribetat, el que envolta la idea; el tindreu, encara que això sigui el que justament ens costarà més d'esforç. I ara tornem al Teatre. Però, primer us faré una petició.

AFECCIONAT

Quina?

DIRECTOR D'ESCENA

Em demanàveu que no tornés a parlar dels temples ni de l'Art del Teatre, que us vaig dir que s'havia perdut, i que un excel·lent poeta em va descriure «soterrat més avall de les arrels de les piràmides per dos mil anys, de tan solemne i greu com és». Deixeu-me'n tornar a parlar.

AFECCIONAT

Me'n parlareu amb alguna finalitat de tipus pràctic?

DIRECTOR D'ESCENA

Solament.

AFECCIONAT

¿No em direu, només, què significava aquest art abans per a nosaltres ni el que tornarà a significar, sinó que m'ensenyareu una manera pràctica de ressuscitar-lo?

DIRECTOR D'ESCENA

És el que vull fer.

AFECCIONAT

No proposareu pas de destruir tots els teatres actuals que hi ha al món per fer-ho?, perquè no us escoltaria, no sent cap proposta pràctica.

DIRECTOR D'ESCENA

No, no ho faré. M'alegro molt de sentir-vos expressar el desig que als teatres actuals no els facin cap mal! Em demostra que el vostre interès per ells es renova i que gairebé us he curat. No us n'oblideu, les Varietats, a les 8 del vespre!

AFECCIONAT

No me n'oblidava. Però, digueu-me el vostre pla.

DIRECTOR D'ESCENA

La meva proposta és d'anar a descobrir o a redescobrir l'Art perdut del Teatre mitjançant una expedició feta ràpidament i sense despeses innecessàries als reialmes on és soterrat.

AFFECCIONAT

Una bona pensada. I amb quin mètode?

DIRECTOR D'ESCENA

El més senzill. Es basa en els mètodes que fan servir els exploradors de l'Àrtic. La descoberta d'aquest art és la contrapartida exacta de la descoberta del Pol Nord.

Tots dos es troben situats allà mateix; al desconegut. Tenim certs indicis del lloc on són tots dos; tots dos són embolcallats de misteri, i tots dos són, en molts aspectes, el reialme on sojorna el misteri i la bellesa.

Quan ens preparem per a la primera expedició (perquè esperem fer-ne més), seguirem el mètode de Nansen. Primer de tot, prendrem el temps que ens calgui —tres o quatre anys per fer els preparatius, i el projecte mateix, ja farà sis anys que s'estudia.

El projecte de Nansen era el següent. Permeteu-me que us llegeixi un extracte del seu llibre, *El Nord llunyà*, que he llegit fa poc, on relata el pla i la preparació per a l'expedició del 1893.

«Si considerem la llarga llista de les expedicions anteriors i dels seus equips, no ens deixa de sorprendre el fet que gairebé mai cap vaixell dels que hi han fet servir fos construït especialment per a aital propòsit —de fet, la majoria dels exploradors ni tan sols no es van proveir d'embarcacions que, d'origen, fossin destinades a la navegació entremig del glaç.

»Això, encara és més sorprenent si tenim present les quantitats enormes gastades per a l'equipament d'algunes d'aquestes expedicions. La veritat és que, en general, tenien tanta pressa per anar-se'n que no els restava temps per dedicar-se a preparar amb més cura l'equipament. En molts de casos, sens dubte, els preparatius no començaven fins pocs mesos abans que l'expedició saltés. L'expedició d'ara, tanmateix, no s'ha pogut equipar en tan poc temps, i si el viatge en si ha hagut de menester tres anys per fer-se, la preparació n'ha necessitats tres més, i el projecte va ser concebut nou anys abans.

»Archer va fer pla damunt pla del vaixell de l'expedició; va construir i rebutjar un model rere l'altre.

»Suggeríem constantment millores noves. La forma que vam adoptar a la fi, a molts els pot semblar lletja, però la nostra expedició ha demostrat que estava adaptada a la finalitat que volíem.»

Amb això, veieu quins preparatius més llargs i acurats van fer abans d'emprendre l'expedició.

AFECCIONAT

Sí, i que hi varen necessitar molts de diners, com suposo que passarà amb el vostre projecte.

DIRECTOR D'ESCENA

Certament, haurem de menester ajuda, tant financera com moral, i l'obtindrem.

AFECCIONAT

Com ho sabeu?

DIRECTOR D'ESCENA

Una mica de paciència; ja tocaré l'assumpte de les despeses quan caldrà. Quan tindrem el projecte amb el suport necessari —i 5.000 lliures l'any, garantides per cinc anys, que és tot el que ens cal—, posarem en execució el nostre pla.

Construirem i equiparem una escola amb tot el que és necessari.

Tindrà dos teatres, l'un a l'aire lliure i l'altre cobert. Aquestes dues escenes, la coberta i l'oberta, són indispensables per als nostres assaigs, i, en l'una o en l'altra, i alguns cops en totes dues, hi posarem a prova totes les teories i en registrarem els resultats.

Aquestes observacions seran escrites, dibuixades, fotografiades o enregistrades mitjançant el cinematògraf o el gramòfon, perquè serveixin de referència en l'esdevenidor, però no seran públiques, sinó que seran, només, per a l'ús dels membres de l'escola.

Adquirirem altres instruments per a l'estudi del so natural i de la llum, junt amb els instruments per produir-los artificialment, i ens menaran a un coneixement millor d'ambdós, so i llum, i també idearem altres instruments encara més perfeccionats, capaços de deixar passar més netament la bellesa del so i de la claror.

A més, adquirirem instruments per a l'estudi del moviment, i alguns d'aquests s'inventaran expressament per a aquest fi.

A aquest equipament, hi hem d'afegir una premsa d'impressor, tota mena d'eines i estris de fusteria, una biblioteca ben completa i tots els accessoris dels teatres moderns. Amb tots aquests materials i instruments, estudiarem l'Escena tal com és avui dia, amb la intenció de descobrir-hi els defectes que l'han reduïda a la lamentable condició present. En resum, al nostre teatre cobert (penseu que en tenim dos) hi farem l'anatomia del teatre modern, exactament com els cirurgians i els seus alumnes fan experiments damunt el cos d'homens i animals morts.

En el mètode d'administració, l'escola seguirà el precedent de la Natura. Consistirà en un cap, un cos i els membres; i el director, el cap, serà designat mitjançant eleccions. Els qui han de compondre el cos executiu, no són tan difícils d'escollir, perquè, també, la seva tasca és més fàcil.

En total, no hi haurà més de trenta homes a l'escola. No hi haurà cap dona.

Heu vist bé aquests dos punts? El primer, que tindrem una escola pràctica per a l'estudi de les tres fonts naturals de l'art —El So, la Llum i el Moviment—, o com ho he dit en un altre lloc, *veu, decorat i acció*.

En segon lloc, tindrem, en total, trenta artesans que, separatament o conjuntament, seguiran l'estudi dels tres temes esmentats i posaran a prova els principis del teatre modern. M'heu entès?

AFECCIONAT

Ben bé. Però, el vostre treball, de fet, en què s'assembla al de l'explorador de l'Àrtic?

DIRECTOR D'ESCENA

En això. Triarem un centre del qual partiran escamots de recerca en diverses direccions, ja que el nostre objectiu és d'explorar de forma assenyada qualsevol part del món teatral que desconeguem. Al mateix temps, tornarem a examinar terrenys ja fressats, perquè creiem que mai no han estat estudiats a consciència. No és que tinguem grans esperances de trobar-hi res de gran valor, però cal fer-ne l'examen. Així que podrem, empenyerem en direcció a l'inconegut. Alhora que trametrem els grups en una determinada direcció amb instruccions de fer-hi sondatges i observacions per després tornar al punt triat com a base, els nostres investigadors prosseguiran els estudis i les recerques en certs dominis que exploraran acuradament i d'on, quan hi hagin recollit prou informació, tornaran al punt on s'havien separat de nosaltres, per fer-nos saber el resultat de les seves observacions.

Si aquesta feina avança tan ràpidament com esperem, en un any avançarem fins a una nova posició, en la qual establim la base. Si resulta que hi ha més dificultats, romandrem al lloc on som.

Sobretot, vull remarcar aquest punt: que no farem cap canvi de base d'operacions fins que no estiguem prou segurs dels avantatges de la nova posició.

Us adonareu que traslladem la base endavant per facilitar la comunicació amb els escamots de recerca que van avançant inconegut endins. Amb aquest mètode i amb els recursos necessaris, podem multiplicar les temptatives per assolir la nostra fita. És l'únic mètode que em sembla adient i no me'n puc imaginar cap de més pràctic, perquè heu de tenir present que actuar amb aquest pla assegura l'èxit continuat d'una forma o altra. Penseu quantes i quantes observacions importants i informacions van furnir no solament els qui van anar més lluny, nord enllà, sinó els qui exploraven latituds on molts altres havien viatjat abans!

Al cap d'un any, els nostres llibres aplegaran indicacions de coses desconegudes fins avui, dates i resultats d'experiències d'un valor incalculable —no solament per a nosaltres mateixos en els nostres es-

forços futurs, sinó per a aquells qui reprendran la recerca quan nosaltres ens veurem obligats a deixar-la.

AFECCIONAT

Llavors, penseu que els vostres esforços no tindran tot l'èxit que podeu desitjar?

DIRECTOR D'ESCENA

Al contrari; em penso que podem estar segurs d'èxits excepcionals; però, pel que fa a l'èxit *final*, és cosa molt rara d'aconseguir, perquè, en aquest món, la *finalitat* probablement no existeix en res. I ara, digueu-me, el meu pla i el meu mètode d'execució, us agraden?

AFECCIONAT

Deixeu-me dir el que penso. El pla és un pla ideal i com que la vostra cerca és també ideal, es troba en harmonia amb el que cerqueu. Però, trobareu ajuda? Per començar, trobareu ajuda de la part dels representants més destacats de la professió teatral?

DIRECTOR D'ESCENA

Qui voleu dir?

AFECCIONAT

Bé, per ser franc, Sir Herbert Tree, Sir Charles Wyndham, Arthur Bouchier, Weedon Grossmith, Cyril Maude...

DIRECTOR D'ESCENA

Els actors-directors, voleu dir?

AFECCIONAT

Sí, però no he acabat la llista de noms, ja que inclou no solament els qui estan relacionats amb les arts a Anglaterra i fins els qui estan relacionats amb el poder públic, sinó també alguns noms d'artistes de l'estranger. Per exemple; ¿creieu que el Teatre d'Europa us donarà suport, el teatre francès, sigui la Comédie Française o un dels teatres representatius més petits, com els que dirigeixen Bernhardt o Antoine? El teatre alemany, us ajudarà? Els teatres oficials, o el de Reinhardt, per exemple, o el Teatre d'Art de Munic? I Holanda? Què farà, Holanda? I Suècia, Rússia o Itàlia? ¿El Teatre Constan, del qual m'heu parlat, o Eleonora Duse, sobre els ideals de la qual he sentit a parlar tant? I els americans? Veieu, vull saber amb l'ajut de qui compteu, perquè és el primer que us cal per a la realització del vostre projecte.

DIRECTOR D'ESCENA

M'heu fet una pregunta fàcil de respondre. Heu esmentat alguns dels noms més famosos del món teatral. Si l'escola que proposo s'oposa

a tots els seus interessos, no li donaran ajut. Però considereu si entre els que heu anomenat hi havia uns quants homes de tendències idealistes. Els directors del Teatre d'Art de Constan són homes d'aquests. Em sembla que ja tenim el seu ajut. Madame Duse? Em penso que mai no ens en refusaria el seu. Després, hi ha Reinhardt, de Berlín. Aquest projecte, de segur que no és oposat als seus interessos. I el nom de Sir Herbert Beerbohm Tree, més aviat el trobarem en companyia dels qui hem dit, que no pas amb els d'aquells senyors estantissos a qui l'amor de l'aventura ha abandonat totalment. Madame Bernhardt i Antoine és més que probable que aplaudeixin els nostres propòsits i que els considerin pràctics, si els llegeixen i els entenen.

AFECCIONAT

I tots aquests, no us donaran altra cosa que ajuda *moral*?

DIRECTOR D'ESCENA

I, què més voldríeu que em donessin? Són gent que s'escarrassa en professions molt diferents de la nostra, i de la seva fama de generosos, massa sovint se n'ha abusat. Si ens donaven la mà i ens desitjaven bona sort, és tot el que podem somiar de demanar-los.

AFECCIONAT

Bé, però, i el nostre capital d'on ve? Un gavell de bons auguris fa molt bonic, però no veig quin ús pràctic pot tenir.

DIRECTOR D'ESCENA

Potser teniu raó, encara que tot no es pot valorar per l'ús pràctic que se'n pot fer. Esperem rebre subvencions de l'Estat.

AFECCIONAT

La vostra confiança em fa pensar que teniu raó. Però hi ha dues coses que haureu de provar a l'Estat abans no us acordi el seu ajut.

DIRECTOR D'ESCENA

Quines són?

AFECCIONAT

Primerament, heu de demostrar que l'Estat en trauria un benefici; en segon lloc, que el benefici superaria el cost.

DIRECTOR D'ESCENA

Molt bé, llavors, considerem de quina manera l'Estat se'n beneficiaria. El Teatre incideix sobre la gent de dues formes. O la instrueix o la diverteix. Hi ha moltes maneres d'instruir i de divertir. Ara bé, ¿quina diríeu que és més instructiva, la que actua a través del que un veu o la que actua a través del que un sent?

AFECCIONAT

La segona que heu dit, em sembla.

DIRECTOR D'ESCENA

I ¿què diríeu que és més fàcil d'entendre, el que és bell o el que és lleig?, el que és noble o el que és vulgar?

AFECCIONAT

Si el que cerquem és la instrucció, és més fàcil de comprendre el que és bell i el que és noble, perquè és el que persegüim; si cerquem de divertir-nos, el que és groller i lleig potser farà un efecte més immediat.

DIRECTOR D'ESCENA

I el que és bell i noble, és més divertit?

AFECCIONAT

Em sembla que no.

DIRECTOR D'ESCENA

I tanmateix, què és allò que, quan ho veieu o bé ho sentiü, us fa somriure de cap a peus?

AFECCIONAT

El que és bell, el que és veritable, o quelcom que ens sobrepassa per poder-ho expressar.

DIRECTOR D'ESCENA

També ho penso. Però, no hi ha una part de divertiment, en això? Hi somriem, oi? I el somriure, no és la rialla en veu baixa?

AFECCIONAT

Teniu raó.

DIRECTOR D'ESCENA

Potser en podríem dir la millor part del divertiment. I això té relació, com hem vist, amb el que és bell i el que és noble; de manera que la millor part de la diversió està emparentada amb la millor part de la instrucció.

AFECCIONAT

Bé ho sembla.

DIRECTOR D'ESCENA

Hem dit que el Teatre *o bé* instrueix *o bé* diverteix. Tanmateix, de

vegades veiem que fa les dues coses alhora, quan és noble del tot i bell al màxim.

AFECCIONAT

És cert.

DIRECTOR D'ESCENA

Aquesta sensació que, per manca de la paraula justa, he anomenat «somriure de cap a peus», és bona o dolenta?

AFECCIONAT

Diria que és la millor sensació de totes.

DIRECTOR D'ESCENA

De fet, si vèieu centenars de cares, en un auditori, afavorides pel somriure, diríeu que us les haveu amb gent més feliç que si hi vèieu cares tenses i cansades?

AFECCIONAT

És clar que ho diria.

DIRECTOR D'ESCENA

Doncs, digueu-me, si fóssiu rei, us agradaria veure cares felices com les que us he descrit, o cares moixes?

AFECCIONAT

Felices, és clar.

DIRECTOR D'ESCENA

Una altra pregunta: la gent, us estimariu més veure'ls somrients o pensatius?

AFECCIONAT

Somrients o pensatius? Una cara pensativa no és necessàriament una cara moixa i pansida; tanmateix m'estimaria més que somriguessin.

DIRECTOR D'ESCENA

Us ho estimariu més?

AFECCIONAT

Perquè, llavors, jo també em sentiria disposat a somriure.

DIRECTOR D'ESCENA

Una bona resposta. Ara fa un moment em dèieu que el que *veiem* ens instrueix més que el que *escoltem*. En puc deduir que voleu dir que el que veiem ho entenem més de pressa i més fàcilment?

AFECCIONAT

Justament.

DIRECTOR D'ESCENA

Agafem un exemple. Veiem un cavall de raça ben criat deixat anar en un camp. Gambeja, arqueja el coll, llança al seu voltant una llambregada magnífica. Si mai no haviem vist un cavall, cap descripció no ens en podria donar la impressió justa tan de pressa com el fet de *veure'l*.

AFECCIONAT

Sí, és ben veritat.

DIRECTOR D'ESCENA

I una descripció verbal del cavall que ens fessin al mateix temps que el veiem, penseu que ens ajudaria a entendre millor el que hem vist?

AFECCIONAT

No, em sembla que ens confondria, perquè estariem massa enfeinats contemplant l'animal.

DIRECTOR D'ESCENA

Aleshores, no estariu disposat a *escoltar* el que fos, afegit a la visió del cavall?

AFECCIONAT

No, més aviat m'irritaria que no pas m'ajudaria.

DIRECTOR D'ESCENA

I tanmateix, diuen que la instrucció s'aconsegueix mitjançant el sentit de l'oïda tant com amb la vista.

AFECCIONAT

Sí, però les dues impressions es poden confondre l'una amb l'altra, si ens arriben simultàniament.

DIRECTOR D'ESCENA

Bé, llavors, exposem-ho d'una altra manera. Suposem que el cavall, gambejant davant nostre, ens manifestés la seva expressió d'alegria i d'orgull renillant. Aleshores, què?

AFECCIONAT

Ah, és veritat! Ens ajudaria a comprendre més encara; ens encantaria.

DIRECTOR D'ESCENA

El renill d'un cavall, llavors, és més il·lustratiu que un discurs ben preparat? Somriuriu en sentir-lo, el renill?

AFECCIONAT

Sí, és molt probable.

DIRECTOR D'ESCENA

Diríeu, llavors, que havíeu tingut una percepció *perfecta*, perquè hauríeu vist un espectacle noble, hauríeu sentit l'expressió d'alegria causada pel que semblava tan noble i somriuríeu pel fet de comprendre. No us posaríeu pensatiu, oi?

AFECCIONAT

No, no; n'estaria encantat.

DIRECTOR D'ESCENA

Ho estariéu; i aquest, justament, és l'estat d'ànim que assolíu en un teatre com el que he dit, on l'ensenyament i el divertiment sorgeixen de la visió i de l'audiència d'una cosa bella. N'estariéu *encantat*. El vostre estat d'ànim no fóra tan complet si us oferien ensenyament sense divertiment; només us hi instruiríeu. I el vostre estat d'ànims, encara seria pitjor en cas que rebéssiu divertiment sense ensenyament.

Recordeu-vos que he parlat del veritable divertiment en el sentit més elevat del mot, i de la veritable instrucció en el mateix sentit; és a dir, n'he parlat com de dues coses que podem i hem de desitjar aconseguir, i com de dues coses molt semblants i difícilment divisibles.

AFECCIONAT

Tanmateix són separades, perquè el *music-hall* ressona de crits i d'esgarips de riallades, i les cares del públic del Lyceum es veuen totes estirades quan representen *El rei Lear* o *Hamlet*.

DIRECTOR D'ESCENA

Sí, precisament és el que us volia dir. La divisió és massa marcada, especialment a Anglaterra, perquè al *music-hall* d'Alemanya, no hi sentim tants esclats de riure grosser, i les cares, a les tragèdies, no s'hi veuen tan tenses, tot i que són més pensaroses. Un teatre perfecte no hauria de contraure ni de dilatar els músculs de la cara, ni de contraure les cèl·lules del cervell ni les fibres del cor. Tot hi ha de ser còmode; i crear aquest estat mental i físic en la gent és el deure del Teatre i del seu Art.

AFECCIONAT

Però un teatre perfecte és impossible.

DIRECTOR D'ESCENA

Què sento? Què dieu? Em penso que som a Anglaterra, oi? Em penso que sou anglès; no és així? Doncs em penso que retirareu aquesta darrera observació que heu fet, immediatament!

AFECCIONAT

Feu l'aire del cavall que em dèieu, de manera que m'evitaré les guitzes.

DIRECTOR D'ESCENA

Bravo! I ara que tots dos pensem que és possible de crear un teatre perfecte a Anglaterra, mirem com ens hi posarem. Dieu que hem de demostrar a l'Estat que en traurà benefici abans de demanar-li ajuda. Doncs bé, és el millor teatre del món, el que li brindem; que no és, ja, un benefici, això? Aquest teatre es crearà després d'uns quants anys d'afanys³ seguint el mètode de recerca que us he exposat abans.

AFECCIONAT

Però no m'heu demostrat que el cost d'aquesta «expedició» sigui menor que el benefici de l'Estat, el qual solament hi guanyarà si els guanys superen les despeses.

DIRECTOR D'ESCENA

Ho faré amb tan poques paraules com podré; encara que en una breu conversa no puc aportar totes les proves, sobre aquest punt i d'altres, que donaria, amb detalls, a una comissió encarregada d'examinar el projecte.

Les despeses dels primers cinc anys serien, com ja us he dit abans, 25.000 lliures esterlines. Potser us sembla una quantitat enorme. Vegem, no obstant això, què representa, de fet.

Representa les despeses de F. Nansen en l'expedició polar del 1893-96.

Representa el cost d'una pintura de la National Gallery.

Representa el cost de tres a cinc obres teatrals al His Majesty's Theatre o al Drury Lane.

Representa, si fa no fa, el cost d'un sol *pageant* a Anglaterra el 1908.

Representa la quarta part dels beneficis de Sarah Bernhardt durant la *tournée* de França de 1880-81.

Representa la mitjana de la taquilla de cent teatres de Londres en una nit.

Representa una tercera part de la suma pagada per un sol «Triumph» el 1634.⁴

Representa menys de la meitat de la quantitat gastada en ampliacions i millores al Lyceum Theatre el 1881.

Representa la cinquena part dels guanys d'una sola *tournée* d'Irving a Amèrica.⁵

3. El Teatre d'Art de Constan, el més perfectament organitzat i dirigit d'Europa, ha hagut de menester deu anys per assolir la perfecció que té actualment, i només l'any que ha fet deu, ha començat a obtenir dividends.

4. «The Triumph of Peace». Vegeu SYMONDS: *Els predecessors de Shakespeare*, pàg. 27.

5. BRERETON: *Vida d'Irving*, pàg. 312.

Ara, digueu-me, ¿us sembla que 25.000 lliures és una quantitat tan enorme per pagar les despeses d'una empresa tan important durant cinc anys?

AFECCIONAT

No ho penso, després del que m'heu dit.

DIRECTOR D'ESCENA

Ara, penseu, també, en el que el *públic* ha de pagar cada any per tota la pesca d'experiències teatrals que es fan. Podríem dir que cada nova peça, tant a Londres com a províncies, avui dia és un *experiment* —un experiment de bona fe, però incomplet i sense mètode— devers el perfeccionament de la posada en escena i de l'art dramàtic. Indueixen el públic a creure que aquestes provatures són obres d'art acabades, mentre que no ho són en absolut; només són disbarats perpetrats amb intenció beneïta i total mala endreça.

¿No resultaria més barat per al públic, si algú —l'Estat o un milionari, o fins el mateix públic— pagava la quantitat, relativament petita, que he esmentat, les 25.000 lliures, per cobrir les despeses de cinc anys d'experiències pràctiques i serioses, dutes a terme per homes ben triats, més que no pas continuar gastant indefinidament cada any 2.500.000 (dos milions i mig) de lliures esterlines, com fa avui, per a experiments fets de pressa i sense cap mètode?

AFECCIONAT

El públic gasta una quantitat tan enorme cada any?

DIRECTOR D'ESCENA

Vegem si m'equivoco. Diguem que hi ha cent teatres a Anglaterra.⁶ Diguem que cada un d'aquests cent rep del públic,⁷ cada vespre, 250 lliures, i diguem que hi ha cent representacions cada any.⁸

Fem tots els càlculs pel cap baix, i encara arribem a assolir la suma colossal de *dos milions i mig de lliures en un any, que vénen del públic...* per a escombraries. Us he respost la segona pregunta, oi?

AFECCIONAT

No ben bé. Us havia demanat si els beneficis que l'Estat trauria de la vostra empresa superarien els costos. Vós m'heu demostrat que el cost fóra mínim en comparació amb altres despeses nacionals o provades, però encara m'heu de fer veure com l'Estat hi recolliria les 25.000 lliures, o més, de guanys.

6. N'hi ha més de sis vegades aquesta xifra.

7. The Lyceum, el 1881, podia fer 328 lliures cada vespre.

8. Els teatres romanen oberts més de dos-cents vespres l'any.

DIRECTOR D'ESCENA

Mirem-ho de seguida. L'Estat rebrà de l'escola, al cap de cinc anys, el resultat de la seva tasca. Hi haurà:

1) La demostració pràctica del millor mètode que cal seguir per construir i dirigir un teatre nacional, segons un model ideal, i d'una manera que fins avui es considerava impossible. 2) El perfeccionament, per simplificació, de molts dels estris mecànics del teatre modern. 3) La formació dels directors d'escena i del personal que posa i treu els decorats. 4) La formació d'actors per parlar i per moure's —les dues dificultats més grosses de l'actor corrent. 5) La formació d'un grup de pintors-decoradors original i d'un grup d'electricistes perfectament destres i capaçs d'executar tot el que se'ls demani en qüestió d'il·luminació a l'escenari, perquè avui, a qualsevol assaig de maquinistes que aneu, hi veureu com l'equip dels electricistes navega completament.

Hi ha tres raons importants perquè això passi; la primera és que el director d'escena no sap el que vol, no sap el nom ni l'ús de les màquines que fan servir, ni dels elements que les componen, ni el que poden fer, i ignora totalment com n'ha d'obtenir el resultat que sigui. Ho deixa tot a l'atzar i a l'«efecte» casual. La segona raó és que la majoria dels treballadors encarregats de fer funcionar els aparells durant la representació del vespre fan una altra feina de dies i no han rebut les instruccions més elementals del que han de fer. La tercera raó és que els aparells es dissenyen sense saber ben bé a quin ús s'han de destinar. Tanmateix, hem d'admetre que els electricistes tenen moltes dificultats innecessàries per resoldre, que podran evitar-se el dia que tota la tècnica de l'escena moderna s'estudiarà amb la idea de coordinar-ne i ajustar-ne totes les parts que la componen. Hi ha només una persona per fer-ho, el director d'escena; però les ocasions que té d'estudiar són poques, perquè ocupa el temps arreglant i resolent situacions estranyes, que els mateixos actors i actrius i el director o els figurants creen. Si prova de millorar les coses, tothom ja perd el cap. Quan els directors d'escena tindran temps d'aprendre el seu ofici, i, com a conseqüència, hom els donarà l'autoritat i l'ocasió de formar el seu personal, els teatres faran una petita passa en la direcció apropiada. I una escola és l'únic lloc on aquesta instrucció es pot rebre i donar.

En resum, el que brindariem a l'Estat a canvi de la seva ajuda seria el nucli d'un Teatre Ideal, sobre una base pràctica, amb una escola per a la instrucció adient del personal, del director d'escena als electricistes, elevant-ho tot a un nivell ideal que per cap excusa no rebaxariem.

Ja us adoneu que en aquesta escola, tot i tenir els ulls fits en l'esdevenidor i en l'ideal tan fermament establert, mantindria les mans i els dits ocupats en les coses del present. Un no hi podria cercar l'Art perdut del Teatre si abans no havia travessat les regions on hi ha el teatre modern. Passant-hi, hi restabliríem l'ordre; m'enteneu?

AFECCIONAT

Em sembla que ho heu deixat clar. I ara, una altra pregunta. Sereu vós, el cap d'aquesta escola?

DIRECTOR D'ESCENA

No. El cap, o el líder, com us deia, el triaran els membres.

AFECCIONAT

I no us presentareu a les eleccions? Què serà l'escola, sense vós?

DIRECTOR D'ESCENA

Tot. Amb mi, no res.

AFECCIONAT

Què voleu dir? Abandonareu el projecte que vós mateix heu creat?

DIRECTOR D'ESCENA

No; mai no deixaré l'escola, però no hi faré ni de cap, ni de cos, ni de membre.

AFECCIONAT

Què hi fareu, doncs?

DIRECTOR D'ESCENA

Li donaré l'existència, i demanaré que em permetin d'entrar-hi lliurement perquè hi pugui estudiar quan ho desitgi. Les raons que tinc de fer-ho d'aquesta manera són nombroses i explicar-vos-les duraria molts d'anys. Però, podeu comprendre que no són raons buides i que consideraria un gran honor ser membre d'aital escola.

AFECCIONAT

Però, ¿encara li donareu més del que li heu donat: hi fareu recerques i els vostres dons els deixareu a l'obra?

DIRECTOR D'ESCENA

Els meus dons són escassos i no els puc deixar a ningú. De bon grat faria recerques, si m'ho demanaven, però em fa l'efecte que puc fer més servei a l'escola a una certa distància que sent-hi ficat.

AFECCIONAT

I és així com proposeu de retrobar aquest Art perdut, del qual probablement sabeu més que ningú?

DIRECTOR D'ESCENA

En sé ben poc, però potser sé més on es troba que no pas els altres. Puc assenyalar quina és la direcció bona per cercar-lo, i per aquesta

raó, em penso que no sóc del tot inútil a l'escola. En la seva recerca, en els experiments, sempre seré al seu costat, però no els guiaré pas, ni ells poden esperar que jo els segueixi. Quan em cridaran, em trobaran disposat a servir-los, però no pas per a una ocupació fixa.

AFECCIONAT

Bé, en certa manera, em talleu la respiració. Em proveu que en sabeu tant o més que els altres, del que vós mateix heu anomenat el Tercer Art i del qual m'heu parlat hores enteres; heu donat tot a la vida per això i ara us proposeu d'organitzar l'escola fins a un cert punt; i, aleshores, ho lliureu tot a algú altre; escola, idea, pla... No teniu por que tot plegat canviarà molt, quan ho deixareu anar?

DIRECTOR D'ESCENA

Canviarà, sens dubte, la seva existència depèn d'això; però no em fa cap por.

AFECCIONAT

Però vós, personalment, no teniu cap mena de desig en relació amb l'escola? No us sabrà greu de veure-la encaminada en mala direcció?

DIRECTOR D'ESCENA

No ho farà pas. L'imant del seu ideal ja és fixat; l'atracció ja ha començat; resistint-hi, farem les nostres descobertes. De tant en tant, tindrem gent que se sentirà cansada o sense delit, i, llavors, pot ser que tindran les seves falles, i amb les falles faran descobertes noves. Però les falles mai no seran comeses voluntàriament, per algun motiu egoista, i no seran altra cosa que el resultat d'un excés de cansament. Però aquestes resistències, com deia, només ens guiaran més endavant, cap al nostre ideal.

AFECCIONAT

Però, el teatre modern pel qual professeu tant de menyspreu resisteix l'atracció de l'ideal.

DIRECTOR D'ESCENA

Ah! Això és una altra cosa. Hi resisteixen per por; nosaltres resistirem per coratge. Sentirem la crida i l'estrebada, i avançarem, però a poc a poc, deliberadament, fent descobertes en tot el camí. A la fi, descobrirem allò que cercàvem i ens atreia i aleshores...

AFECCIONAT

Aleshores, què?

DIRECTOR D'ESCENA

Una pregunta. I per part meva, estic totalment convençut que mai

no s'acabarà el nostre viatge. Aquesta atracció mai no cessarà; això mai no canviarà, sempre sentirem aquesta crida, aquest impuls, aquest delit d'anar endavant.

1910

Els espectres a les tragèdies de Shakespeare

Una indicació molt curiosa pel que fa a la manera com el director ha de posar en escena les tragèdies de Shakespeare es troba en l'aparició, en aquestes tragèdies, d'espectres o d'esperits.

El fet de la seva presència, d'antuvi, ja descarta el tractament realista de les tragèdies on apareixen. Shakespeare n'ha fet el centre dels seus enormes somnis, i el punt central d'un somni, com en una figura geomètrica de forma circular, regeix i condiciona cada mínima part de la circumferència.

Aquests esperits donen la clau a la qual, com en música, s'ha d'harmonitzar cada nota de la composició; són parts integrants del drama i no pas circumstàncies exteriors; són la visualització dels símbols del món sobrenatural que embolcalla el natural, exercint en l'acció una influència semblant a la que en «la ciència dels sons» exerceixen aquests «harmònics, que no podem sentir, però que es confonen amb els tons que sentim i fan tota la diferència entre l'instrument més pobre i la nota del violí»; perquè passa el mateix «en la ciència de la vida, al carrer més sorollós, a la plaça del mercat o al teatre, o en qualsevol lloc on hi ha vida: hi ha harmònics, hi ha presències invisibles. De costat amb la gentada humana, hi ha una gentada de formes invisibles. Potències, poders, possibilitats... No les veiem, però les percebem. Entren a les cases dels éssers humans que veiem i amb la seva vinguda algunes romanen escombrades i guarnides, i hi fan estada, i el posat d'aquests éssers humans s'il·lumina amb una claror divinal i hi vibra un amor més intens; o bé, al contrari, pot passar que, fadats per esperits encara més baixos que ells mateixos, altres éssers humans es trobin pitjor que abans: esclaus de la violència i de la tirania que ells mateixos avorreixen; cedeixen a una força que

sembla impalpable i inevitable, que els mena als confins de la desesperança».¹

Per la nigromància d'aquests «harmònics», per la introducció d'influències que se senten, encara que no es vegin, de vegades tan impalpables com l'«ombra d'una ombra», però, tanmateix experimentades com a forces dominants, ara malèfiques, adés benèfiques, mitjançant això, Shakespeare assoleix resultats que sobrepassen els dels seus contemporanis, fins i tot quan, com Middleton en la *Bruixa*, tracten temes similars.

Quan Shakespeare va escriure «entra l'esperit de Banquo», no s'imaginava un actor embolicat amb una peça de gasa. I si no hi havia vist altra cosa que gasa i llums de rampa, mai no hauria creat l'Esperit a *Hamlet*; perquè l'esperit del pare de Hamlet, que es decanta els vels al començament de la gran tragèdia, no és cap broma; no és un figurant amb armadura, no és una *figura* ni una babarota. És una visualització momentània de les forces invisibles que dominen l'acció i és una ordre ben clara de Shakespeare que la gent de teatre deixin anar la imaginació i facin dormir l'assenyada lògica.

Perquè totes les aparicions d'esperits que trobem a l'obra de Shakespeare no són la invenció d'un director de pantomima; són els assoliments més enlairats d'un poeta excels i ens aporten les indicacions més clares del que Shakespeare pensava del teatre.

«La suggestió ha de predominar, perquè totes les figuracions que a l'escena pretenen donar-nos la il·lusió de la realitat necessàriament han de fallar en l'efecte o han de causar una desil·lusió. Els drames de Shakespeare són creacions poètiques i han de ser interpretades i tractades com a tals»;² consell que han de tenir present especialment els que es disposen a interpretar obres on apareix l'element sobrenatural.

Si un home de teatre vol muntar *Macbeth*, *Hamlet*, *Ricard III*, *Juli Cèsar*, *Antoni i Cleopatra*, *La tempesta*, o *El somni d'una nit de Sant Joan* tal com han de ser muntades, primer de tot cal que s'afecioni als esperits d'aquestes obres i els festegi; perquè fins que no els entendra amb tot el seu ésser, només li sortiran espantalls i andròmines. Al moment, però, que s'haurà compenetrat amb aquests esperits, al moment que n'haurà copsat la proporció i el ritme, llavors serà mestre en l'art de muntar una obra de Shakespeare. Però d'això, el director d'escena sembla que mai se n'adoni, perquè, si no, adoptaria tot un altre mètode, per interpretar les escenes en les quals surten espectres.

¿Què ho fa, que els esperits de Shakespeare, que són tan significatius i impressionants quan llegim les obres on apareixen, tanmateix siguin tan poc convincents i tan febles a l'escena? Doncs, perquè en

1. Shorthouse.

2. Hevesi.

l'últim cas, l'aixeta s'obre massa de sobte: l'atmosfera adient no ha estat preparada.

Entra l'esperit: pànic sobtat de tots els actors, dels llums de rampa, de tota la música i de tot el públic. Surt l'esperit: alleujament intens de tot el teatre. De fet, quan l'espectre se'n torna, podríem dir que el públic sent que ha passat alguna cosa de la qual val més no parlar. I és així que el gran misteri que hi ha a l'origen de les coses, de la vida i de la mort, aquest tema eternament fecund de tanta bellesa del qual Shakespeare va teixir els vel·ls, es passa per alt, s'evita amb una tosseta de circumstàncies.

Som com infants, en aquests assumptes. Ens pensem que un espantaocells farà el fet. Ens posem a riure quan ens demanen que exposem la idea de quelcom espiritual, perquè no en sabem res, dels esperits, ni tan sols hi creiem. Riem com criatures i ens emboliquem amb unes estovalles i fem: «Uuu Uuu, Uuu!» Tanmateix estudiem obres com és ara *Hamlet*, *Macbeth* o *Ricard III*. ¿Què els confereix aquest suprem misteri i terror que les enlaira per damunt de les tragèdies on només hi ha ambició, crims, follia i engany? No és justament aquest element sobrenatural, allò que domina l'acció de cap a cap? No és aquesta barreja del que és material i del que és místic?, la sensació de presències intangibles com la mort, de cares misterioses sense trets, de les quals, de gairell, ens sembla que en copsem una ullada, encara que quan ens girem del tot, no hi veiem res? En *Macbeth* el misteri fa l'aire feixuc, tota l'acció, la regeix un poder invisible; i justament són aquestes paraules que mai no sentim, justament les formes que gairebé mai no es defineixen més que l'ombra d'un núvol, les que donen a l'obra la seva misteriosa bellesa, la seva esplendor, la seva profunditat i immensitat, en les quals rau el seu primer i principal element tràgic.

Si el director d'escena concentra l'atenció i fa concentrar la del públic en les coses visibles i materials, la peça perdrà una part de la seva majestat i tota la seva significació. Però si, al contrari, hi fa intervenir l'element sobrenatural, sense tornar-lo grotesc, l'acció s'eleva del merament material fins al psicològic i fa audible a les orelles de l'ànima, i no pas a les del cos, «el solemne i ininterromput murmurar de l'home i el seu destí», ens ensenya «les passes incertes i doloroses de la criatura humana, com s'acosta o s'allunya de la seva veritat, de la seva bellesa o del seu Déu», i ens mostra com, per sota de *Hamlet*, de *El rei Lear* i de *Macbeth*, hi ha «el murmuri de l'eternitat a l'horitzó»,³ i estarà acomplint la intenció del poeta més bé que si havia convertit els majestàtics esperits en senyors amb veu d'ultratomba, amb cares emblanquinades i vestidures de gasa.

Considerem, per exemple, més detalladament l'obra de *Macbeth*, on «la formidable embranzida de les puixances sobrenaturals fa fora

3. Maeterlinck.

l'onada de passions humanes amb doble força». ⁴ Tot l'èxit de la representació depèn del poder del director d'escena per suggerir aquestes potències sobrenaturals i de la capacitat de l'actor per sotmetre's al corrent de l'obra, a aquest misteriós mesmerisme que domina Macbeth i el seu «estol d'amics».

Sembla que el vegi als primers quatre actes com un home hipnotitzat, bellugant-se poc, però que, quan ho fa, ho fa com un somnàmbul. Més endavant de l'obra, els llocs es canvien i el caminar somnàmbul de Lady Macbeth és com l'eco sinistre, irònic de tota la vida de Macbeth, un eco agut, esquerdat, que ràpidament s'esvaeix, més i més, fins que es perd.

Al darrer acte, Macbeth es desperta. Gairebé sembla un altre personatge. En comptes del somnàmbul que arrossega feixugament els peus, esdevé un home corrent, despertat d'un somni amb un espant, per trobar que el somni és veritat. No és l'home que alguns actors ens ensenyen, el roí atrapat i acovardit; ni tampoc, per a mi, el malvat coratjós i ardit que altres el representen. És un home damnat que es desperta el matí de la seva execució i que, en l'aspror i la brutalitat d'aquest despertar, no entén res sinó els fets que té al davant i, dels fets, només n'entén la significació externa. Veu l'exèrcit al seu davant; hi lluitarà, i s'hi prepara, enterbolit tota l'estona pel sentit del seu somni. De tant en tant, torna al seu estat de somnambulisme. Mentre la seva esposa vivia, ell no era conscient del seu estat, ell era un mèdium perfecte i ella, al seu torn, la mèdium dels esperits que, eternament, tenen el deure de posar a prova la fortitud dels homes mitjançant la feblesa de les dones.

Nietzsche, escrivint sobre Macbeth, només hi veu la folla ambició de l'home, aquesta passió tan humana; i ens diu que aquesta vista, en comptes de desviar-nos irresistiblement de la mala ambició que covem dintre nostre, més aviat ens l'augmenta. Potser és així; però em sembla que, darrere de tot això, hi ha molt més que no pas l'ambició malsana i la idea de l'heroi i del roí.

Darrere de tot, em sembla que hi percebo les forces invisibles de què hem parlat; aquests esperits que a Shakespeare li agradava tant d'insinuar-nos, drets, darrera de totes les coses de la terra i empenyent-les devers els grans fets, bons o dolents.

En *Macbeth*, aquests esperits s'anomenen, com als contes de les àvies, les Tres Bruixes, nom elàstic que el públic del teatre, com li vingui de gust, podrà escarnir o prendre-se'l seriosament.

Ara, quan parlo d'aquesta influència hipnòtica d'aquests esperits com si esmentés alguna cosa nova, en parlo enterament en relació amb la interpretació de Shakespeare a l'escena i no tan sols com a comentarista seu. Sé que els comentaristes han escrit sobre aquests esperits, comparant-los amb certes figures de la tragèdia grega i trac-

4. Hazlitt.

tant la qüestió de forma més aprofundida del que jo puc fer. Però els seus escrits són per als qui llegeixen Shakespeare o el veuen representat i no pas per als qui prenen part en la representació de les seves obres. Si les obres han estat pensades per ser representades o no, si hi guanyen o no essent representades, aquí, no m'importa. Però, si em demanaven de posar en escena *Macbeth*, hi aportaria una concepció totalment diferent de la de l'erudit comentarista, que no ha de pensar en ningú més que en ell quan s'està assegut llegint l'obra en privat. Podeu haver sentit la presència d'aquestes tres bruixes tot llegint la peça, però, qui de vosaltres l'ha sentida veient-la representar? I aquí hi ha la falla del director i de l'actor.

En *Macbeth*, segons la meva opinió, és durant aquests moments d'hipnosi quan hauríem de sentir la força aclaparadora d'aquestes entitats invisibles. Com s'ha de fer sentir, això; com s'ha de fer veure clarament, però sense que sigui d'una manera real, és l'assumpte del director d'escena. A mi em sembla que aquesta obra mai no ha estat ben representada fins avui, perquè encara mai no hi hem sentit la influència dels esperits actuant damunt l'home per mitjà de la dona, i aconseguir-ho seria una de les tasques més difícils que un director es podria imposar, i no pas per la dificultat de comprar gasa que fos prou transparent, ni per la dificultat de trobar maquinària capaç d'alçar els espectres, ni per qualsevol altra raó d'aquestes. La dificultat principal es troba en els intèrprets dels personatges de Lady Macbeth i Macbeth, perquè si admetem que aquest element espiritual que Shakespeare anomenava les Bruixes i els Espectres està relacionat, d'alguna manera, amb el dolor d'aquests dos éssers, Macbeth i la seva Lady, aleshores, aquests dos personatges ho han de fer evident al públic.

Però no són solament aquests dos actors, els qui han de conjuminar d'una manera efectiva i harmoniosa els esperits i qui els fa d'intermediari, sinó també els actors que interpreten les bruixes i, sobretot, el director d'escena.

A l'escenari, els esperits no surten mai durant les escenes de Lady Macbeth, ni en sentim tampoc la seva influència; tanmateix, quan llegim l'obra no solament som conscients de la influència d'aquestes «substàncies invisibles», sinó que, d'alguna manera, som conscients de la seva presència. La sentim com la presència del capellà francès se sent a la narració de Shorthouse *La comtessa Eva*.

¿No hi ha moments a l'obra en què sembla que un d'aquests tres esperits posa la seva mà marcida damunt la boca de Lady Macbeth i respon en comptes d'ella? I ¿qui va ser, sinó un d'ells, qui la va agafar pel canell quan entrava a la cambra del vell rei amb les dues dagues a la mà? Qui va ser, qui li va empènyer el colze quan sollava les cares dels dos vaillets? Encara més, què és aquest punyal que Macbeth veu en l'aire?; quin cabell l'aguanta?; qui el fa brandar?; i de qui és la veu que sent en tornar de la cambra del rei assassinat?

MACBETH: Ja he fet el fet. No heu sentit un soroll?

LADY M: He sentit el xisclet de l'òliba i el cant dels grills. No heu dit res?

MACBETH: Quan?

LADY M: Ara.

MACBETH: Baixant l'escala?

Qui, doncs, se sentia a parlar quan baixava l'escala?

I ¿qui són aquests tres éssers misteriosos que dansen alegrement, sense fer gens de fressa, al voltant d'aquesta parella miserable mentre parlen en la foscor després d'haver comès l'horrible feta? Ho sabem prou bé, quan llegim la peça; no ens en recordem en absolut quan la veiem representada a l'escenari. No hi veiem altra cosa que un home feble menat per una dona ambiciosa que agafa el tarannà del que en diem la «Reina de tragèdia»; en altres escenes veiem que el mateix home, quan s'adona que l'ambiciosa dama no l'ajuda, crida uns fantasmes i hi té una conversa en una cova.

El que *hauríem de veure* és un home en aquell estat hipnòtic que és terrible i bell de presenciar. Ens hauríem d'adonar que aquest hipnotisme li és transmès per la seva dona, que fa de mèdiom, i hauríem de reconèixer en les bruixes uns esperits encara més terribles per la seva bellesa mateixa, que no podem separar del terror. Hi hauríem de veure no pas, com Hazlitt imaginava, «vellardes de discòrdia, obscenes alcavotes del vici, malvades per la seva impotència de fruir, enamorades de la destrucció, perquè són irreals, avortives, híbrides, que esdevenen sublimes pel seu allunyament de totes les passions humanes i el seu menyspreu per tots els afers humans», sinó personatges que se'ns representen, més aviat, com el Crist militant, assotant els prestamistes, els insensats que el negaven. Aquí, atenyem la idea del Déu suprem, de l'Amor suprem, i és això el que s'ha d'introduir en la interpretació de *Macbeth*. I així veiem el Déu de la Força simbolitzat per les tres bruixes, que llança aquests dos éssers humans damunt l'enclusa i els esclafa perquè no han estat prou durs per resistir; que els consumeix perquè no podien endurar el foc: els veiem oferint a la dona una corona per al seu marit, afalagant-la en desmesura, xiuxiuejant-li la seva preeminència, el seu intel·lecte superior; xiuxiuejant-li a ell el seu braó.

Guaitau de quina forma més persuasiva els esperits actuen sobre l'home i la dona quan són separats i sols! Sentiu el doll de paraules: s'han embriagat de la força d'aquests esperits encara que no s'adonin de la seva presència.

Però, fixeu-vos en el moment que ells dos es troben junts. Cadascun descobreix a la cara de l'altre alguna cosa tan estranya que sembla que el sorprengui una reminiscència. «On he vist i sentit abans el que ara veig?» Es tornen furtius, porucs, són a l'aguait, van a la

defensiva, ja no hi ha parlaments efusius aquí, sinó que la seva trobada és com el refrec cautelós de dues salvatgines.

Què és el que veuen? L'esperit que s'aferra als peus, que s'enganxa al coll, o que, com al quadre de Dürer, els mormola coses a l'orella? Però, com han pogut esdevenir aquests esperits una cosa tan horrible, si suara en parlàvem com si fossin éssers tan divins que ens fessin pensar en el Crist militant? La resposta ens sembla òbvia. ¿No pot ser que l'esperit prengui tantes formes com el cos mateix, tantes formes com el mateix pensament? Aquests esperits són les diverses ànimes de la natura, inexorables devers els febles, sotmeses a qui se sotmet.

Ara, girem-nos cap a l'aparició de Banquo a la festa. Aquest és el punt culminant de l'obra. És aquí on es pronuncien les paraules més terribles de tota la peça, aquí on es presenta la vista més sorprenent. Per arribar a aquest moment com cal, intel·ligentment, és a dir, artísticament, els personatges no han de caminar arran de terra durant els dos primers actes per sortir el tercer amb xanques, tot d'un plegat, perquè, aleshores, una gran veritat pot semblar una gran medita, i l'espectre de Banquo no res en absolut.

Hem d'obrir la peça ben amunt, en una atmosfera més enlairada que no pas aquella on normalment anem a les palpentes, que és arran de terra i migrada; perquè hi ha d'haver fantasia, hi ha d'haver això tan menyspreat, la imaginació; el que anomenem l'espiritual.

Hauriem de tenir consciència que aquest esperit més aviat desitja de veure la dona anihilant-se completament ella mateixa que no pas de veure-la cedint a la prova que infligeix a la carn. Hauriem de veure l'horror de l'esperit quan s'adona del triomf de la seva influència.

En canvi, a l'escenari, no hi veiem res de tot això. No sabem perquè les bruixes turmenten aquestes dues persones; ho trobem més aviat desagradable. Però, aquest no és el sentiment que ens han de despertar. Hi veiem els fantasmes, les babarotes, els follets, les calderes, les forques i tota la faramalla de les pantomimes, però mai no hi veiem el Déu, l'Esperit que hi hauríem de veure; és a dir, el geni bell, pacient i greu que demana a un heroi, pel cap baix, una heroïtat.

Shakespeare presenta sovint éssers febles; Lady Macbeth potser és la més feble de tots; i, si això és bellesa —i, sens dubte, és una gran bellesa— és la bellesa de la morbositat, i no pas la bellesa suprema.

Després d'haver llegit les peces on hi ha aquests personatges, romanem sols amb la nostra contemplació i cadascú pot afegir-hi el pensament que Shakespeare va deixar perquè s'hi afegís. El lector gaudeix d'una llibertat molt gran, perquè hi ha moltes coses que encara no s'han dit, però també n'hi ha moltes que són dites, tantes, que ja gairebé tot ha estat indicat. Per al cervell imaginatiu, aquests esperits hi són implicats de forma ben clara i els fruits de la imaginació sempre són ben rebuts pels qui no en tenen i els devoren com Eva deuria devorar la fruita prohibida.

Per això, quan un director resulta que té imaginació, ha d'oferir a la gent els fruits que en treu.

Però, fixeuvos en tot el material desgavellat que li cau al damunt! Què pot fer amb brossa com els decorats, el vestuari, personatges que ha de bellugar aquí o allà i col·locar-hi aquest o aquell llum? Això és un material prou adient per a una cosa tan subtil com la imaginació? Potser sí, potser no és pitjor que el marbre o que les pedres per alçar una catedral; potser tot depèn de la manera com es fa servir.

Aleshores, admetem-ho, deixem que el director se'n torni on té el material i es disposi a eixugar-ne la pols fins que el desvetlli a la vida real; és a dir, la vida de la imaginació. Perquè només hi ha una vida real en l'art, i és la de la imaginació. L'imaginatiu és el real en art, i en cap altra obra moderna no hi veiem tan clara aquesta veritat com en *Macbeth*.

Hi ha gent que us diran que Shakespeare vivia en una època especialment supersticiosa o que va triar un tema d'una època i d'un país amarats de superstició.

Valga'ns Déu!, la idea d'un espectre, d'un esperit, és tan estranya? Home, aleshores tota l'obra de Shakespeare és estranya i innatural i ens hauriem d'afanyar a cremar la majoria de les seves obres, perquè al segle vintè, no hi volem res que pugui ser titllat d'estrany o d'innatural! Volem coses que es puguin entendre clarament i, tal com es representen a l'escenari, no ho són, de clares; perquè l'eixelebrada aparició d'un fantasma no és gaire comprensible, encara que la realitat de la presència d'esperits al voltant nostre, em sembla que tota intel·ligència corrent l'hauria de poder evocar.

Tanmateix, ¿com ho ensenyarem com cal, si agafem com a punt primer i més important a considerar *Macbeth* i la seva dona, Banquo i el seu cavall, i els trons i les taules, i permetem que tot això ens privi de veure la veritable significació del drama?

Si no hem vist aquests esperits abans de començar la nostra feina, ja no els veurem mai més. Perquè, ¿us penseu que els podrem veure cercant-los quan l'acte s'acaba, darrere el teló? En absolut; l'home que vulgui representar obres com les de Shakespeare, tal com s'han de representar, ha de xopar cada partícula d'aquestes obres del sentit del món espiritual; i per fer-ho, ha d'evitar enterament tot el que és material, merament racional, o més ben dit, el que presenta només la seva clofolla material, perquè, si no, el qui ho vegés toparia amb alguna cosa gruixuda i impenetrable, i hauria de tornar-se'n devers aquell ritme gronxadís que es desprèn, no solament de les paraules de Shakespeare, sinó del seu mateix bleix i de la dolça aroma que envolta les seves obres.

Però, traguem-ne conclusions. Si havia d'ensenyar a un jove que s'aventurés a assolir el que deia com s'hi hauria de posar, ho faria així: el menaria a través de cada fragment de l'obra, i de cada acte,

de cada escena, de cada pensament, moviment o so, i n'extrauria l'esperit que hi ha. I a les cares dels actors, als seus vestits, i a l'escenari, amb la llum, la línia, el color, el moviment, la veu i cada mitjà que tinguem a disposició, hi aniria aportant algun indici o recordança de la presència d'aquests esperits, insistentment, de forma que, al moment de l'arribada de l'espectre de Banquo, a la festa, no comencéssim a riure, sinó que ho trobéssim just i terrible; hauríem de sentir l'expectació tan a flor de pell, i nosaltres trobar-nos tan harmònics amb l'instant de la seva vinguda, que hauríem de sentir la seva presència abans de veure'l.

Seria l'atmosfera adient, la conclusió natural; i d'aquest punt fins a la fi de l'obra, aniria llevant esperit per esperit de les cares, dels vestits, de les escenes, fins que res no romandria a l'escenari passat del cos de Macbeth, una almosta de cendres, restes del pas d'un foc devorador.

D'aquesta manera, la burla que alça l'aparició d'un esperit s'evitaria; i abans que el públic se n'adonés, un món espiritual tornaria a ser possible, la nostra ment tornaria a obrir-se per rebre la revelació de l'invisible; i sentiríem la veritat de les paraules de Hamlet: «Hi ha més coses al cel i a la terra, Horacio, que no pas en somnia la filosofia.»

Les obres de Shakespeare

En un llibret que vaig publicar el 1905,¹ em vaig aventurar a coincidir en l'opinió dels qui pensen que les obres de Shakespeare van ser escrites per al lector i no pas per a l'escena. Sembla que és el parer de molts. Tanmateix, vaig tenir una gran satisfacció de trobar, més tard, que Goethe havia escrit frases com les següents, o d'altres de semblants:

«Shakespeare pertany a dreta llei a la història de la poesia; a la història del Teatre, només hi figura accidentalment.»

«Tota la manera de fer de Shakespeare topa amb un cert nombre de dificultats insuperables en l'escena actual.»

«La mateixa estretor de l'escenari el força a limitar-se.»

Goethe arriba a aquestes conclusions, no pas al començament de la seva vida, sinó a la fi, després que l'experiència al teatre li ha ensenyat que la literatura i l'escena són, i han de ser, dues coses independents l'una de l'altra. Jo encara penso el mateix: que les obres de Shakespeare no són per a la representació, i, més particularment, perquè ara treballo en diversos muntatges de Shakespeare i tinc ocasió de passar revista a diferents «edicions», com en diuen, de Shakespeare, especialment les edicions escèniques; i em sorprèn el fet que la gent que considera que Shakespeare era un mestre en l'art teatral, de les seves obres, en tallin línies, passatges, no!, escenes senceres:

1. Reimprès aquí, pàg. 91.

paraules, passatges i escenes que diuen que van ser escrits justament per a l'escena.

Dir que una cosa és perfecta i després mutilar-la, és d'allò més estrany. Si un director vol tallar una obra, dient que fent-ho el públic l'entendrà més bé, li ho podem permetre mentre, al mateix temps, no vagi dient que Shakespeare era un mestre en l'art dramàtic. El Drama és per a la gent, si mai hi ha hagut un art que fos per a la gent, i si Shakespeare, en tot moment, no és prou clar per a la gent, l'actor-director no ho arreglarà pas retallant trossos de text.

En *Hamlet* és corrent que aquell passatge tan llarg que comença: «Ara totes les circumstàncies m'acusen», el director el tregui perquè diu que no «ajuda a l'obra». És extraordinari que els directors es permetin d'opinar què «ajuda o no a l'obra» de Shakespeare, si Shakespeare ja ho va decidir. Altres passatges, els treuen perquè consideren que són poc delicats i que el públic els trobaria poc delicats! Talleu el passatge entre Ofèlia i Hamlet a l'acte III, escena 2a, quan jeu als peus d'ella, i llevareu al personatge de Hamlet bona part de la seva força. Ofèlia, en comptes de ser una dona intel·ligent, esdevé una *débutante* de la primera època victoriana, una ingènua romàntica; i Hamlet, en lloc de ser un home del seu temps que suggereix un període que no solament era un període de bones maneres cortesanes, esdevé una mena de predicador.

És clar que la Censura posarà objeccions a aquest o a aquest altre passatge de l'obra de Shakespeare, i tindrà tota la raó, perquè aquestes obres no van ser escrites per a l'escena; les va escriure per llegir-les. Si les voleu representar, representeu-les de cap a cap o no les representeu en absolut.² És tan ridícul dir que l'omissió d'un petit passatge no perjudicarà una obra com dir que l'omissió d'una petita part del cos, com és un ull, no farà mal al cos sencer.

Prendre's aquestes llibertats amb les obres mestres no és cap signe de refinament; és un acte extremadament bàrbar. Un altre argument exhibit per justificar aquesta manera de fer és que la representació no ha de durar més d'un cert temps. El temps no hi té res a veure, amb la representació. Si és bona, tant ens fa el que dura: si és dolenta, s'ha d'abreujar i, per tant, insistir gaire en la curta durada d'una representació implica, per part del director, la por que sigui mal representada. D'una cosa bona, en podem trobar massa? Podem representar una obra sencera de Shakespeare en un vespre, sempre que el mecanisme de canviar els decorats no sigui tan ridículament complicat que calguin vint minuts d'entreacte, i que els actors no es repengin massa en una síl·laba i espavilin el cervell a pensar més de

2. «... Em plau molt de trobar que puc avalar l'opinió de Tieck quan es declara defensor ardent de la unitat, indivisibilitat, i de la inviolabilitat de les obres de Shakespeare i insisteix que s'han de representar en la seva totalitat, sense revisions ni modificacions de cap classe.» Goethe.

presseta. Aquesta manera lenta de dir els versos de Shakespeare fa que molta gent no el sofreixi. A les obres de Shakespeare, hi tenim escenes apassionades de sorprenent vivacitat, més apassionades que les escenes de les obres italianes, i tanmateix, les representem d'una manera tan arrossegadissa i llangorosa, que quedem sorpresos quan Grasso va a Anglaterra i ens ensenya com hauriem de parlar, de moure'ns i d'expressar la urgència i la follia de la passió. Sembla que ens descuidem d'aquest fet, que la passió és una mena de bogeria. La conduïm a una actitud lògica i la deixem anar amb veu de jutge o de matemàtic. Sembla que recordi la cantarella de sumar quantitats; així, qui davant nostre escanya Ofèlia és un botiguer i no pas Otelo. Els actors temperamentals d'Anglaterra s'haurien de retreure de no haver escombrat dels teatres tots aquests altres actors pausats i feixucs.

Llavors, serien representades com cal les obres de Shakespeare? No, ni després d'això; no encara. Ni que els millors i els més apassionats de tots els actors es reunissin per representar *Hamlet*, no se'n podria fer una representació perfecta, perquè em temo que representar *Hamlet* perfectament és un impossible.

1908

Nota: De tota manera, d'ençà que vaig escriure això, i que aquest llibre va ser publicat per primera vegada el 1911, jo mateix vaig emprendre la posada en escena de Hamlet —el Hamlet de Shakespeare— a Moscou. Sabent que era impossible, per què ho vaig intentar? Per moltes raons: volia enfortir el meu convenciment —volia que la gent s'adonés de la veritat. També tenia ganes d'«aguantar el cop» i de no deixar inactives les meves facultats com a director (perquè ja feia anys que no muntava cap obra). A més d'això desitjava fer el que els meus amics em demanaven que fes.

En vaig quedar content? Doncs, sí. Estic més convençut que mai que les obres de Shakespeare són irrepresentables —que són un avorriment representades—, però també estic convençut que a la massa res no li agrada tant com una bona samfaina de principis, al teatre, com en l'arquitectura o en la música. Si em demaneu si ho va fer bé el Teatre d'Art de Moscou, us diré que molt bé i tot, però que s'atingués als principis, als principis que regeixen el nostre Art, us diré que no.

Si havia estat fidel als principis, hauria tancat les portes fa tres anys, quan els vaig dir als directors que aquest era l'únic partit a prendre. Tanmateix, encara és el primer teatre d'Europa —és l'amo de l'Infern.

1912

El realisme i l'actor

Em demaneu si considero que el realisme en l'actuació és la franca representació de la natura humana. Sí. El Realime és exactament això: una franca representació de la natura humana. Els escriptors i els pintors contemporanis ho testifiquen amb *el que* escriuen o pinten, i per la manera com escriuen o pinten.

I com que els realistes intenten representar la natura tan francament (una franquesa que anomenen veritat i que generalment ja toca la brutalitat), i com que aquesta franquesa no és el fruit, ni la flor, sinó solament les arrels d'una nova collita, crec que l'actor mai no exigirà la mateixa llibertat que l'escriptor o el pintor d'avui dia per donar els mateixos episodis brutals amb tota riquesa de detalls.

No tinc present cap actor tan mancat d'intel·ligència com per voler representar amb tota la realitat el moment de la mort com l'expressen els realistes contemporanis en literatura i en pintura, o els moments d'amor, com els expressen els mateixos líders aquests, tan francs i, la majoria, cecs.

Els realistes pretenen que no s'interessen tant pels temes que tracten com per la manera com els tracten. Si és així, és d'allò més extraordinari que els realistes només s'interessin pel que és lleig o brutal, és a dir, per tot el que els idealistes s'han esforçat tant a *velar!*

La pregunta que no m'heu fet és si el públic deixaria que l'actor li revelés els mateixos sentiments i les mateixes situacions que els escriptors, tant els idealistes com els realistes, s'han adjudicat el dret d'expressar.

Quina diferència hi ha entre la imatge i la paraula i la realitat que viu i respira? Fins i tot el públic del galliner d'un teatre la sent, i no admetria que l'actor revelés el que permet que Milton o Rabelais

revelin. Llavors, ¿com hi pot haver ni una ombra de dubte que, a l'actor, no solament no li és permesa la mateixa llibertat que a l'escriptor o el pintor, sinó que materialment ja *no la té*?

El Realisme és un mitjà d'expressió vulgar, bo per als cecs. Mentrestant, tenim el cor de vidents que canta: «La Bellesa és la Veritat; la Veritat és la Bellesa; és tot el que sabeu al món i tot el que heu de saber.» Se sent els cecs que rauquen: «La Bellesa és el Realisme; el Realisme és Bellesa; això és el que sé al món, el que em preocupa de saber.»

La diferència és tota en una qüestió d'amor. Qui estima la Terra, veu bellesa pertot: és un déu que amb el seu saber transforma l'incomplet en complet. Pot guarir els guexos i els malalts, pot infondre delit als abatuts i, fins i tot, pot aprendre a fer veure-hi els cecs. El poder, sempre l'ha tingut l'Artista, que, segons el meu parer, regeix el món.

El Realisme, pot ser que després d'haver agradat al públic un temps, no agradi en un altre moment. El públic no té cap interès en la recerca del coneixement; no, ni en les filosofies de la saviesa, aquest senzill àtom de veritat quotidiana que espera, invisible, arreu eternalment. El públic té interès en l'adquisició de diners, i amb els diners, d'aquell poder llord i brutal de venjança que aporta, aquell poder de donar, com una gran dama, una encaixada quan un petó és massa poc; aquell poder de donar, com un lord, deu lliures a un «pobre desgraciat», i aquell poder de donar una mica de caritat quan solament l'amor fóra prou. I mentre el públic el compondran aquesta gentola de monstruosa mesquinesa, aquests que donen la meitat o els tres quarts en comptes de la mesura sencera, mentre serà així, li agradarà el Realisme, que és la mesura escurçada, o la mesquinesa de l'artista.

De tota manera, no hi ha res que hagi d'angoixar els afeccionats al teatre; no s'han de desencoratjar; que s'enrabiïn encara!; però que perdin els ànims, mai! Gens, ni una mica no els han de perdre!; perquè el limitat nombre d'afeccionats que estimen la bellesa i detesten el Realisme és una petita minoria de sis milions. Són escampats pel món, aquí i allà. Rarament van al teatre, si és que hi arriben a anar mai. És per això que me'ls estimo, i que provo d'unir-los.

Forte de' Marmi, 1908

Teatres a l'aire lliure

Em sembla que el Teatre gairebé sempre ha tingut la dèria de ser «natural», que els dramaturgs, els actors, els pintors de decorats, gairebé sempre han bregat per alliberar-se del «teatral». Fins i tot al segle divuitè, quan la major part de coses exhibien una artificialitat fastuosa, resplendint de daurats i argent, hi surt un mestre del teatre que prova de fer que tot torni a ser «natural»; i tanmateix, avui, les obres de Molière ens ho poden semblar tot, llevat de naturals, i la seva manera de representar-les ens impressiona per la seva gran artificialitat.

No pas un sol segle, sinó molts, la gent ha coronat el seu autor dramàtic preferit pel fet que era més «natural» que els seus col·legues; tanmateix, les obres de Shakespeare ja no ens criden l'atenció per «naturals»; fins i tot les obres de Robertson *Caste* i *Ours*, obres que eren considerades molt naturals fa uns quants anys —i la manera com eren representades gairebé era com la vida mateixa—, avui ens semblen antiquades, més aviat postisses.

N'hi ha que arriben a dir que les primeres obres de Sir Arthur Pinero i les darreres de B. Shaw han esdevingut artificials.

El pintat de decorats també. Fa cent anys, Clarckson Stanfield, a Anglaterra, pintava decorats que sorprenien els crítics per la seva aparença «natural», i això quan ja coneixien l'obra de Louthenbourg; però aviat Stanfield va ser considerat artificial, perquè ja hi havia Telbin pare, que els oferia el que afirmaven que era la Natura mateixa; i encara no ho acabaven de dir, que ja s'empassaven les seves mateixes paraules; giraven l'esquena a Telbin i trobaven la Natura en el que feia Hawes Craven, solament per deixar-lo de banda, un xic més tard, per dir que Harker era qui «a la fi, ens pinta la Natura».

No va anar pas més bé amb la feina dels actors. Els Kemble i la seva gran artificialitat van haver de fer lloc a Edmund Kean, que trenta anys després ho era considerat tot menys natural, perquè no ho era *encara més* Macready? En pocs anys, tots aquests actors ens varen semblar inflats i artificials, quan va sortir Irving. I avui dia parlem de l'artificialitat d'Irving al costat de la manera natural d'actuar d'Antoine. «És la Natura mateixa», s'exclamen els crítics, i aviat, la manera natural d'Antoine serà pur artifici al costat de l'actuació d'Stanislavski.

Aleshores, què són totes aquestes manifestacions de la «Natura»? Trobo que són, totes plegades, purs exemples d'una nova artificialitat —l'artificialitat del naturalisme.

Els dramaturgs, els actors, els decoradors, tots són víctimes d'un encanteri; us recordeu de la rondalla de la Bella Dorment del bosc? doncs l'encanteri s'ha de trencar, perquè es desperti. Trencar-lo serà alhora el més difícil i el més fàcil; el més difícil per als qui han nascut per dormir, el més fàcil per als qui han nascut per despertar-se; però el més segur és que fins que l'encanteri no es trencarà del tot, totes les obres, interpretacions i posades en escena d'Europa seran destinades a romandre «teatral».¹ No crec que hagi arribat l'hora d'indicar-vos com s'ha de trencar l'encanteri que ha caigut sobre el Teatre d'Europa; a més, la meva intenció és de fer-vos una pregunta i no pas de donar-vos respostes. Heu de tenir present que he fet la pregunta sense pensar, en absolut, en el que s'anomena el «punt de vista pràctic» i que les respostes s'han de fer amb el mateix esperit. Hi ha una tendència ben natural en l'home (filla d'una sana prudència) a mantenir totes aquestes coses en el terreny pràctic, i quan tractem de qüestions d'economia o d'higiene, no hi ha res millor a fer.

Però quan la qüestió ens emmena lluny d'aquests dominis i discutim del que emana de l'esperit, com és ara les arts o la filosofia, farem ben fet de considerar-les d'una manera tan ideal com es mereixen; més tard, ja tornarem a davallar arran de terra per ocupar-nos de la seva realització. La meva pregunta és aquesta:

¿Us fa l'efecte que el Teatre a l'Aire lliure és el lloc adient per presentar al públic el que anomenem l'Art del Teatre, o que el teatre cobert s'hi adiu més? El primer ens forneix condicions naturals, el segon, condicions artificials.

1909

1. Aquí cal reconèixer que un cert encant (d'essència i reflex del meravellós que ens pervé a través dels llibres...) rau en la boniquesa i en l'estufera de l'artifici del «teatral». La majoria de nosaltres adora el que la ficció té de divertit, admira l'entremaliadura del llampant, de les pólvores i els coloretts; però, tots nosaltres, al Teatre, des del primer actor del país fins al darrer figurant de províncies, ens delim amb tot el cor perquè l'esperit de la Natura posseeixi aquesta llar nostra estimada.

Simbolismes

«És en els símbols i a través dels símbols que l'home viu, conscientment o inconscient, que treballa i que aconsegueix la seva existència; a més, les èpoques que considerem les més nobles són les que reconeixen millor el valor del simbòlic i més altament l'aprecien.»

CARLYLE

El *simbolisme*¹ és veritablement convenient; és saludable, metòdic, i és emprat universalment. No es pot dir pas que sigui teatral, si per teatral entenem allò que és llampant, i tanmateix, és l'essència mateixa del teatre, si hem d'incloure el seu art entre les belles arts.

El simbolisme no és res que ens hagi d'espantar; és la mateixa delicadesa; l'entén tan fàcilment el pagès com el mariner, com el rei o els personatges encimbellats. N'hi ha que tenen por del simbolisme, però costa de saber per què, i aquesta gent, de vegades, s'enrabien i insinuen que la raó per la qual el simbolisme els desplaça és perquè té alguna cosa morbosa i perjudicial. «Vivim en una època realista», és l'excusa que ens donen. Però no ens expliquen com és que fan servir símbols per dir-nos-ho, ni com és que tota la seva vida han fet servir això que troben tan incompreensible. Perquè no solament hi ha Simbolisme a l'arrel de tot art, sinó que és a l'arrel de tota vida, que només és pels símbols que la vida ens és possible; els fem servir contínuament.

1. *Simbolisme*: un ús sistemàtic dels símbols; un símbol: el signe visible d'una idea. —Webster.

Les lletres de l'alfabet són símbols, que fan servir cada dia les nacions civilitzades. Les xifres són símbols, i els químics i els matemàtics les empren. Tots els racons del món són símbols, i els homes de negocis s'hi basen. La corona i el ceptre dels reis i la tiara dels papes són símbols. Les obres dels poetes, dels pintors, dels arquitectes i escultors són plenes de simbolisme; els xinesos, els egipcis, els grecs, els romans i els artistes moderns des de Constantí han entès i han valorat els símbols. La música va esdevenir intel·ligible només amb l'ús dels símbols, i és simbòlica en essència. Totes les formes de salutació i de comiat són simbòliques i fan servir els símbols, i l'últim acte d'afecte retut als morts és erigir al seu damunt un símbol.

Em fa l'efecte que ningú no hauria de barallar-se amb el Simbolisme —ni espantar-se'n.

1910

L'exquisit i el preciós

Els porcs poden apreciar les perles. A la fi, ha estat un fet que ha esdevingut conegut i reconegut per la majoria.

La majoria de la gent que coneixem aprecia certament les perles; per això, podríem dir que la majoria aprecia el que és, alhora, exquisit i preciós.

Tant més si aprecien les perles perquè són rares o costoses —i millor que ho siguin— o perquè són tan boniques. Cada raó és prou bona, ja que el resultat és el mateix. L'admiració i el desfici es desparten, les tracten amb tendresa, i qui les porta, probablement alça el cap amb més gràcia que abans. Veiem que ser a prop del que és exquisit i preciós ens fa més exquisits i preciosos a nosaltres mateixos. És una llàstima que el Teatre no sigui ni exquisit ni preciós.

Voldria que en comptes de l'expressió violenta d'emocions violentes i d'idees violentes, hi hagués més expressió exquisida d'emocions i idees més precioses.

En comptes de materials vulgars, com la prosa, les posts de fusta blanca, la tela, la pintura, el *papier maché* i les pólvores, m'agradaria que es fessin servir materials més preciosos: la poesia, o fins i tot, allò molt més preciós encara, el Silenci; banús; marfil; argent i or; les fustes precioses d'arbres rars; sedes exquisides, tenyides de manera inhabitual; marbre i alabastre; i cervells excelsos.

El públic no és beneït: no avaluarà un bocí de carbó per sobre d'un diamant; s'estima més la seda i l'ivori que no pas la fusta i la tela. El crític que ho negui és un farsant. Així, senyors, us demano que considereu el Lliri d'imitació del Teatre i el compareu amb aquelles espècies més precioses, els lliris dels camps.

I agraint-vos les crítiques passades, us demano que critiqueu d'una

manera justa el material del teatre modern. Si ho feu, fins i tot amb tolerància, ens enfilarem a un estat que toca la ràbia més exquisida; però fareu un honor al Teatre: l'honor de creure que encara és obert a la crítica noble, que encara val la pena de fer-ne un judici pronunciat a partir dels seus elements essencials i no pas, solament, a partir dels detalls no essencials.

Quan una figuera fa cardots, en criticaríeu els resultats punxants? ¿Perdríeu el temps protestant de la qualitat del cardot, declarant-lo una espècie dolenta, per demanar-ne una de millor?

Aleshores, criticaríeu el fals producte del nostre Art tan noble?

Us prego que estudeu la Natura de l'Art del Teatre, perquè amb la vostra ajuda, la flor i el fruit tornin ser, alhora, exquisits i preciosos.

Índex de noms

- ADAIXEV 89
ANDERSEN, Hans Christian 59
ANTOINE, André 8, 151, 180
Antoni i Cleopatra 164
APPIA 7, 7, 8
Art Theatre 74
ARTEM 89
Associació d'Artistes Dramàtics 123
- BACH, Johann Sebastian 36, 123
BALLIV 89
BEETHOVEN, Ludwig van 36, 82
BERNHARDT 151
BERNHARDT, Sarah 157
BLAKE, William 5, 21, 43, 63
BOTTOM 125
BOURCHIER, Arthur 151
BRERETON 157
British Empire Shakespeare Society 123
BROWNING, Robert 72
- CARLYLE, Thomas 17, 180
Caste 179
CELLER, M. Ludovic 106
CERVANTES, Miguel de 87
CHANG FA-SHOU 21
COLERIDGE, Samuel Taylor 59
Col·lecció Popular de Teatre Clàssic Universal 32, 80
Companyia de Meiningen 36
CONSTANTÍ 182
Court Theatre 74, 123
CRAIG, Edward Gordon 8, 11, 13, 15, 16, 19
CRAVEN, Hawes 179
- D'ANNUNZIO, Gabriele 130
DANTE ALIGHIERI 58
Das Wundertherer 87
Deutsches Theater 74
Die Deutschen Kelnstädter 87
DUMAS, Alexandre 72
DÜRER, Albrecht 169
- DUSE, Eleonora 47, 53, 58, 106, 151, 152
Elga i Hannele 130
Elizabethan Stage Society 123
El nord llunyà 148
El somni d'una nit de Sant Joan 72, 164
El Rei Lear 58, 99, 100, 156, 165
Els predecessors de Shakespeare 157
Enric IV 34
- Faust* 87
FECHTER, Charles 78
FLAUBERT, Gustave 57, 58
FORT, Paul 8
FRANCE, Anatole 59
FUCHS 8
- Gaiety 123
GODWIN, E. W. 90
GOETHE, Johann Wolfgang 59, 72, 112, 173, 174
GOLDONI, Carlo 130
GONCOURT, Edmond 72
GORKI, Maksim 70
GROSSMITH, Weedon 151
GUILBERT, Madame 8
- Hamlet* 34, 94, 95, 98, 99, 100, 122, 156, 164, 165, 174, 175, 175
HARKER 179
HAUPTMANN, Gerhart 130
HAZLITT, William 58, 166, 168
HERKOMER 125
HERÓDOT 60
Herr Peter Squenz 87
HEVEST, Alexander 7, 16, 47, 164
His Majesty's Theatre 123, 124, 157
HUGO, Victor 72
- IBSEN, Henrik Johan 130
Institut del Teatre 32, 80
IRVING, Henry 23, 26, 106, 157, 180

John Bull's Other Island 123
JONES, Henry Arthur 123
JONSON, Benjamin 59
Juli Cèsar 36, 37, 164

KATXÀLOV 8, 89
KEAN, Charles 34
KEAN, Edmund 53, 78, 180
KEMBLE, Família 78, 180
KNIPPER 89
KOONEN 89

La bruixa 164
La ciutat morta 130
La comtessa Eva 167
LAKE, Nancy 105
La locandiera 130
LAMB, Charles 58, 59
La naixença de Pan 81
La passió (de J.S. Bach) 123
La república 51
L'art del teatre 30, 68
La tempesta 164
L'avar 130
LEONIDOV 89
Les décors, les costumes et la mise-en-scène au XVIIIème siècle 106
LESSING, Gotthold Ephraim 59
LILINA 89
Little Dance Legend 87
LITTMANN 85, 86
L'ocell blau 89
L'oncle Vania 90
LOUTHENBOURG 179
LUIXSKI 89
Lyceum Theatre 121, 157, 158

Macbeth 23, 31, 32, 34, 79, 80, 80, 81, 164, 165, 166, 167, 168, 170
MACREADY 180
MAETERLINCK, Maurice 165
MAUDE, Cyril 151
May Queen 87
Memòries (de Concourt) 72
MEYERHOLD 8
MIDDLETON, Thomas 164
MILTON, John 58, 177
MIQUEL ÀNGEL 58
MOLIÈRE 82, 130, 179
MOSKVIN 8, 89
Münchner Künstler Theater (Teatre dels Artistes de Munic) 86
MUSSET, Alfred de 72
Museu de Berlín 81

NANSEN, Fridtjof 148, 157
NAPOLEÓ 59

National Gallery 157
NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm 166
Nou Teatre d'Amèrica 137
Nou Teatre de Nova York 134

Orquestra Filharmònica de Munic 87
Olello 25, 99
Ours 179

PATER, Walter H. 59, 59
PAU, Sant 43
PINERO, Arthur 123, 179
PLATÓ 51

Quan els morts ens despertem 130
QUINCE 125

RABELAIS, François 177
RACHEL 53
RAFAEL 61
REINHARDT, Max 88, 151, 152
REMBRANDT 36
Ricard III 54, 77, 164, 165
RIMBAUD, Arthur 37
ROBERTSON 179
Romeo i Julieta 99, 107
RUBENS, Peter Paulus 61
RUSKIN, John 59

SAGARRA, Josep M. de 32, 80
Saint James (theatre) 123
SALVINI 53
Samson Agonistes 123
SAND, George 59
Schauspielhaus 137
SCHERER, Edmund 59
SEMAR, John 85, 86, 88
SHAKESPEARE, William 5, 25, 31, 32, 32, 54, 70, 78, 79, 80, 80, 81, 82, 94, 98, 99, 100, 101, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 173, 174, 174, 175, 175, 179
SHAW, George Bernard 179
SHORTHOUSE 164, 167
SIGNORELLI, Luca 81
Simfonia Pastoral (de Beethoven) 82
South Kensington Museum 21
SPENSER, Edmund 82
STANFIELD, Clarckson 179
STANISLAVSKI, Konstantin Serguèievitx 7, 89, 90, 180
STARKE 8
Studies in Seven Arts 58
SUDERMANN, Hermann 130
SULERZITSKI, 8, 89
SYMONDS 157

- Teatre d'Art 132
 Teatre d'Art de Constan 126, 129, 131,
 132, 133, 135, 138, 139, 151, 152
 Teatre d'Art de Moscou 89, 175
 Teatre d'Art de Munic 151
 Teatre de Drury Lane 105, 123, 157
 Teatre de l'Art 90
 Teatre de l'Elysium 121
 Teatre de l'Opera de París 124, 137
 Teatre de Weimar 112
 Teatre Estatal de Budapest 16
 Teatre Nacional d'Anglaterra 137
 TELBIN 179
 Théâtre d'Antoine 74
 Théâtre des Arts 74
 Théâtre Libre de Paris 37
The Shepherdes Calendar 82
The Triumph of Peace 157, 157
 TIECK, Johann Ludwig 174
 TREE, Herbert Beerbohm 151, 152
Twelfth Night 87, 123
Un enemic del poble 90
 VALLENTIN 8
Vida d'Irving 157
 VIOLLET-LE-DUC, Eugène
 Emmanuel 36
Vita Nuova 58
 VIXNEVSKI 89
 Vos, Cornelis de 8, 47
 WAGNER 37, 82, 112
 WEBSTER, John 181
 WEDEKIND, Frank 70
 WHITMAN, Walt 17
 WOLKONSKY, princep 8
 WU-SHÈNG Ssu 21
 WYNDHAM, Charles 151
 WYSPIAN'SKI, Stanislaw 8
 YEATS, William Butler 8

Sumari

Pròleg a la primera edició, el 1911	7
Pròleg	9
Al lector. Una paraula, el 1955	13
Introducció, <i>pel Dr. Alexander Hevesi</i>	15
Déu salvi el rei	17
Els artistes del teatre de l'esdevenidor	21
L'actor i la supermarioneta	47
Certes tendències nefastes del teatre modern	67
Les obres i els autors teatrals. Pintura i pintors al teatre .	77
El teatre a Rússia, a Alemanya i a Anglaterra. Dues cartes a John Semar	85
L'Art del Teatre. El primer diàleg	91
L'Art del Teatre. El segon diàleg	117
Els espectres a les tragèdies de Shakespeare	163
Les obres de Shakespeare	173
El realisme i l'actor	177
Teatres a l'aire lliure	179
Simbolismes	181
L'exquisit i el preciós	183
Índex de noms	185

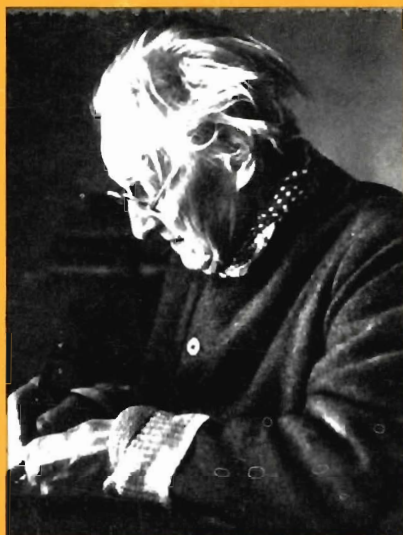


Foto: David Lees

Edward Gordon Craig (Harpden, Hertfordshire 1872 - Vence, Alps Maritims 1966), director teatral i escenògraf. Fill de l'arquitecte E. Williams Godwin i de l'actriu anglesa Ellen Terry, es va iniciar en el teatre fent d'actor. El Lyceum Theatre, la seva mare i, sobretot, Henry Irving van ser els seus mestres. Ben aviat, però, va abandonar aquest ofici, en el qual havia obtingut el reconeixement dels seus contemporanis. Estudi, arts gràfiques —el gravat— i creació teatral es van combinar en la seva vida en una evolució que el va anar separant cada cop més d'uns escenaris no gens interessats per la innovació. La seva primera realització escènica data de 1893, i de 1897 la primera retirada: inverteix el temps en la redacció d'una revista, *The Pade* (1898-1901). Cansat de la indiferència dels anglesos, marxa a Alemanya, on Otto Brahm li facilita tot allò que li cal per al desenvolupament de les seves teories. És l'inici d'un pelegrinatge per tot Europa. Publica *The Mask* (1908-1929), revista que difon per tot el continent el seu pensament estètic. L'any 1914 funda a l'Arena Goldoni, a Florència, la seva pròpia escola però la primera gran guerra estronca el seu últim gran projecte, i abandona gairebé definitivament qualsevol pràctica. Es dedica a l'estudi de la història del teatre mentre s'ha convertit en profeta, en guia, en obligada referència per a homes com Piscator i Brecht, Copeau i els del Cartel.

L'art del teatre recull els textos més importants i polèmics que E. G. Craig va redactar entre 1904 i 1910 i que el 1911 van ser reunits en el volum que ara ha traduït al català Rosa-Victòria Gras. La definició del teatre com art autònom, la concepció de l'artista teatral i de la supermarioneta, formulats per Craig en aquest text, són temes clau dins de l'evolució del teatre del segle xx, encara avui de necessària consideració.

ISBN 84-7794-119-X



9 788477 941194