

VLADÍMIR MAIAKOVSKI

SOBRE
TEATRE



31

MONOGRAFIES DE TEATRE
INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

**Monografies
de
Teatre
31**

VLADÍMIR MAIAKOVSKI

SOBRE TEATRE

Selecció, traducció i notes de
Joaquim Horta i Manuel de Seabra

Pròleg de Joan-Anton Benach

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 L'INSTITUT DEL 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

© de la traducció: Joaquim Horta i Manuel de Seabra, 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 Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 317 20 78. FAX: 301 79 43

Impressió: F.P. Casa Caritat-Impremta Escola
Dipòsit legal: B: 25.604-1990
ISBN: 84-7794-093-2

Pròleg

Com manen el costum i la bona educació, el prologuista, en un moment o altre de la seva intervenció liminar, ha de referir-se a la unitat i a l'interès del llibre que el lector ha començat a fullejar. Sense subterfugis ni dilacions vanes, jo ho faig ara mateix; m'adhereixo des d'ara al tràmit habitual i m'apresso a proclamar l'encert de qui hagi decidit apropar-se a les pàgines d'aquest volum, sigui quin sigui el seu grau de «familiaritat» amb Maiakovski, sigui quina sigui la curiositat per l'obra d'aquell georgià excepcional que teníem instal·lat en les vaporoses regions dels mites, amb una certa mandra —i una major ignorància— per fer-lo aterrar en una pàtria terrenal on la seva bel·ligerància, que el suïcidi va interrompre sobtadament, podria gaudir encara, en molts aspectes, d'una funcionalitat immediata.

El llibre pot ser, doncs, en primer lloc, una «sorpresa». El volum que publica l'Institut del Teatre, en una etapa que sembla inspirada en la voluntat d'atendre grans-qüestions-universals-pendents (la *Dramatúrgia d'Hamburg*, per exemple), pot sorprendre'ns, en efecte, per la novetat que suposa la vulneració d'una foto fixa segons la qual el personatge roman-dria històricament empresonat en el seu propi ecosistema, en les circumstàncies úniques que envoltaren la seva obra poètica i teatral. La revolució genera discursos d'urgència i obliga a accelerar els processos d'anàlisi i de transformació de tot l'instrumental que fa servir el creador artístic, així com dels sistemes de producció i de distribució de l'obra d'art. Al si de la revolució se sent el batec del mandat inajornable que exigeix la subversió dels usos i béns culturals socialment vigents fins aleshores. La revolució és el punt àlgid de «la crisi creativa» que comporta, inevitablement, l'enfrontament apassionat de les «solucions» alternatives que tracten d'assolir un paper hegemònic en la nova situació. I bé, tot i que a hores d'ara no hi ha cap «solució» que gaudexi d'un prestigi suficient, ni cap afany de trobar-la sense que trontollin els valors del pluralisme, ¿no és legítim de creure que en la crisi dilatada, profunda, que envaeix el pensament i les estratègies de l'esquerra occidental, la paraula lúcida d'un intel·lectual que visqué la necessitat ineludible de donar respostes a la funció de l'art pot fer-nos, avui mateix, un servei important? Només els qui viuen

satisfets, immersits en l'autofàgia complaent dels desconcerts de la postmodernitat poden diagnosticar, amb una petulància frívola, la inutilitat d'unes propostes i d'uns judicis el marc dels quals va ser la gran etapa revolucionària del primer terç del segle XX.

Contra els prejudicis que poden emergir per uns motius aparentment anacrònics, cal tenir en compte que el combat ideològic de Maiakovski es produeix entre 1910 i 1930, és a dir, en uns anys pre i postrevolucionaris quan l'agitació dialèctica a l'entorn dels fenòmens culturals i artístics es manifestava amb uns marges de vivacitat, espontaneïtat i llibertat molt considerables. Víctimes inconscients de la «guerra freda» i de les barrees procacitats de l'anticomunisme indígena que conreà el franquisme, sovint hem estat convidats a creure que *tota* l'herència cultural que deixà la Revolució d'Octubre va estar viciada per un pecat original esterilitzador, pels germens del totalitarisme que aniria guanyant terreny fins a imposar-se abassegadorament en la superestructura política de la Unió Soviètica. S'oblida, així, que no va ser fins a 1934 que en el camp de la cultura es manifestaren les agressions obertament uniformitzades, amb uns efectes reaccionaris sense retorn, i que el «realisme socialista» es començà a identificar amb una ortodòxia que ben aviat esdevindria estrictament dogmàtica. Mentrestant, però, es visqueren més de quinze anys literalment apassionants en el terreny de les idees i de l'acció cultural i artística, i en què l'Octubre Teatral va contribuir poderosament a encendre «la gran il·lusió de crear, de trobar nous camins, de construir un nou art».¹ Vladímir Maiakovski s'endinsava dins d'aquesta etapa amb tota la seva fúria d'avantguardista; per això la seva veu és persistentment problemàtica. Si escoltem bé els seus registres, ens adonarem, però, que al darrere de la paraula circumstancial, més enllà de qualsevol exercici d'autodefensa, hi ha el pensament estimulante que pot obrir-se a una discussió moltes vegades perfectament vigent. I cal afegir, tot seguit, que aquesta veu l'escoltem amb una autenticitat admirable perquè ens arriba en una traducció feta pels maiakovskians més experts d'aquesta hora i d'aquest país: Joaquim Horta i Manuel de Seabra.

Ensinistrats de fa anys a «barallar-se» amb el llenguatge literari del poeta i dramaturg,² Horta i Seabra coneixen com ningú els tics dialèc-

1. SALVAT, Ricard, pròleg a *Vladímir Maiakovski. Teatre I*, Edicions 62, Barcelona, 1984.

2. Joaquim Horta i Manuel de Seabra són els traductors dels quatre primers volums de la poesia completa de Maiakovski, publicats per Laia (Barcelona) a la col·lecció «Les eines». El 1981 aparegué *Poesia I (1912-1916), Jo mateix*; el 1982, *Poesia II (1917-1920)*; el 1983, *Poesia III (1921-1923)* i *Poesia IV (1923-1924)*. També han traduït el teatre complet de l'autor, a la col·lecció «Cara i Creu» d'Edicions 62. *Teatre I*, amb pròleg de R. Salvat i apèndix cronològic de J. Horta i de M. de Seabra (Barcelona, 1984); *Teatre II*, amb pròleg de J. Horta i M. de Seabra (Barcelona, 1986), i «*Teatre III*», amb pròleg de J.A. Benach (Barcelona, 1989).

tics del personatge; l'estira i arronsa que practicava amb el seu arsenal de polemista brillant i provocador; la lluentor singular d'unes imatges i d'uns raonaments impregnats d'un didacticisme apassionant; el joc recurrent i desconcertant que li agradava de practicar amb l'estirabot... Els traductors són probablement els experts més qualificats per dissenyar un «retrat robot», no ja d'aquell rostre de geometries agrestes que coronava una còrpora colossal, no ja de les inflexions i dels abrandaments vocals que es conserven en un testimoni discogràfic esplèndid, sinó experts retratistes de la personalitat íntima de Maiakovski, atès que l'han haguda d'investigar amb paciència i tenacitat a fi que les dèries més permanents i les més insòlites que sorgeixen en els poemes i en l'obra dramàtica de l'autor, poguessin assolir una expressió idiomàtica de rigorosa coherència. Tanmateix, per més que l'home i l'artista se'ns mostrin assetjats per obsessions múltiples, per més que el futurista se senti empès a integrar el somni d'un esdevenidor perfecte a les exigències revolucionàries de cada dia, la personalitat del creador i del lluitador és única i indestriable. Es comprèn, per tant, que després d'haver investigat en les estructures lingüístiques complexes, sovint inextricables, d'un escriptor de versos i d'escenes teatrals, la prosa quotidiana d'un article, d'una lletra de batalla, d'un manifest o d'un debat no hagi ofert massa resistència a Horta i a Seabra. En els textos que aplega aquest volum es nota la peculiar cantarella maiakovskiana i, en tot cas, són textos que llisquen amb fluïdesa perquè ens els apropen uns traductors que han «conviscut» intensament amb el personatge.

Val a dir que, en aquesta ocasió, la feina d'Horta i de Seabra s'assembla força a la d'uns experts que ens guien per un paisatge complicat del qual coneixen tots els topants. L'exploració difícil, ja l'havien feta abans. La naturalesa tan heterogènia dels materials que aquí s'ofereixen demanava la referència precisa per situar-los en el seu propi context i, també, per evitar que el lector s'enfrontés a interrogants sense resposta. En tota la llarga etapa que els traductors han viscut en connivència amb la gran aventura literària de Maiakovski, les institucions i els autors, la política i les persones que configuraren l'univers quotidià del poeta, han esdevingut uns noms propis ben familiars a Manuel de Seabra i a Joaquim Horta. El primer ha aportat, essencialment, una vasta erudició i el seu coneixement profund de la història de la Unió Soviètica i de l'idioma rus; el segon, un llarg ofici de traductor i d'artesà de la llengua catalana sense el qual no hauria estat possible reproduir l'ecò d'una veu personal i intransferible, capaç de ressonar més enllà del que hauria pogut ser una transcripció mecanicista de les paraules i de les idees, on les particularitats del geni restessin ocultes, còmodament aixoplugades, com passa sovint, en una versió purament entenedora, conceptualment i suficient-

ment «fidel». La complementaritat excel·lent amb què han treballat Horta i Seabra es palesa tant en la vivacitat i la passió de l'ànima russa que emergeix de la «prosa militant» d'aquest volum com en l'abundor d'informació que hi ha en les notes a peu de pàgina que il·luminen tota mena de referències contextuals i eviten qualsevol incògnita que pogués enfosquir eventualment la intel·ligència dels textos. Amb la tranquil·litat de saber-se assistit per aquest doble servei, el lector pot caminar segur, sigui quina sigui, insisteixo, la informació prèvia que tingui sobre un personatge d'excepció que, ultra la qualitat de la seva teoria, se sent com un peix a l'aigua quan parla d'ell mateix.

I d'això es tracta, precisament. La teorització i la vindicació personal són els eixos que es combinen i barregen en aquest volum en un joc dialèctic trepidant que manté desvetllada la curiositat des de la primera pàgina. Maiakovski en primera persona. Com tantes vegades, tanmateix. No ens trobem, però, davant una prova més de l'egocentrisme o de l'exaltació abstracta que hi ha en molta de la producció literària del gran poeta i dramaturg soviètic, per bé que l'autoafirmació i el to fatxender s'entafori sovint en el discurs del personatge. Maiakovski en primera persona, però en unes reflexions que depassen les peripècies i les inclemències biogràfiques que podien motivar-les. Vet aquí un llibre apassionant que comença amb unes paraules dites fa més de tres quarts de segle i que conserven, en molts aspectes, una frescor admirable.

El que s'amaga darrere *Sobre teatre*, títol d'una dilatadíssima vaguetat, és, doncs, un(s) testimoni(s) vibrant(s) que subministra(en) claredats noves i molt precises sobre un període fonamental del teatre de la Unió Soviètica. I molt més que això, també. Vladímir Maiakovski no se sabia estar massa temps, diria que massa estones, sense deixar que s'escoltés la seva corda futurista, sonora, radical, sovint estrident. De tota manera, però, les reflexions maiakovskianes no sempre s'estructuraven a partir d'aquella opció avantguardista a què el poeta s'adherí en la seva primera joventut; moltes vegades oferien una anàlisi crítica, suficientment distanciada, sobre la funció social i política de la poesia i el teatre. I és en aquests moments quan es descobreix el creador veritablement revolucionari de l'art mateix que practica, l'interpret d'idees i de fenòmens que, directament o indirectament, pertanyen a un llarg debat que ha restat viu, pràcticament, fins abans-d'ahir.

L'interès d'aquesta monografia sembla orientar-se, per tant, en una doble direcció. Per una banda, i a partir de tesis d'urgència, de propostes i de controvèrsies conjunturals, ens ajuda a comprendre un període apassionant de la història del teatre del segle XX, com si obríssim una finestra per on abocar-nos i contemplar la funció pública de l'art dramàtic en l'etapa de canvis decisius per a la Unió Soviètica i per a tota la humanitat.

En un altre sentit, els textos aplegats ens subministren referències i pautes concretes de les quals no es pot prescindir si es vol refer alguna mena de debat sobre la pròpia naturalesa del teatre, en tant que activitat artística amb unes connotacions socials «més immediates» (Patrice Brooks). Evidentment, aquesta és una qüestió que avui sembla preocupar molt poc, emmascarada com es troba per la bullida de les «noves tendències» i per les lluïssors formidables del gran teatre oficial.

De tota manera, mai no ens haurà de sorprendre que en una reflexió «actual» sobre les implicacions socials i polítiques del teatre s'utilitzin conceptes idèntics o molt pròxims als que Maiakovski formulava fa més de tres quarts de segle.

En aquest punt, hem de dir que el sentit de les propostes maiakovskianes que hi ha a *Sobre teatre* és prou clar perquè, entre el que ens diu l'autor i allò que les notes acaben de perfilar, calgui fer aquí cap comentari amb pretensions interpretatives, que, tal vegada, mistificarien la vàlua d'uns materials que tenen, gairebé sempre, l'atractiu del testimoni personal militant i, moltes vegades, la resposta específica a algun conflicte amb què el personatge se sentia d'una o altra manera compromès. És per això que més o menys a aquestes glosses divagatòries voldria afegir, només, uns comentaris col·laterals sobre el que crec que constitueixen uns elements dominants que es donen en el rerefons dels escrits de Maiakovski. Un d'ells es refereix a la «fe futurista» sustentada en les possibilitats de la tècnica que es desenvolupa amb la industrialització de començaments de segle i, en general, en la necessitat i la capacitat dels homes de transformar la realitat mitjançant una utòpica revolució dels esperits. Un altre fa referència a l'àmbit estrictament teatral i ens parla d'un Maiakovski que esdevingué pedra d'escàndol per a simbolistes i realistes, i que defensà el classicisme més enllà del que aportava l'Escola d'Art de Moscou, tot plegat en una actitud de rebel·lia que no hauria assolit l'impacte ni la importància que va tenir sense el suport i la complicitat absoluta de Meyerhold, com és ben sabut, un home absolutament decisiu de l'Octubre Teatral.

Pel novembre de 1913 —l'any, precisament, que consta com a data dels escrits sobre cinema que obren el present volum—, Max Linder va actuar a Sant Petersburg amb l'espectacle *Amor i tango*. El qui va ser conegut com «el rei de la pantalla» exercia una curiosa fascinació sobre Maiakovski, que, de vegades, amb la seva famosa brusa groga, una capa i un copalta brillant, aconseguia d'assemblar-se extraordinàriament al gran actor. Max Linder era el mite on confluien els trets exhibicionistes i les dèries cinematogràfiques del poeta, literalment enlluernat per les possibilitats que ofería el nou art. Tanmateix, les formes exhibicionistes que Maiakovski adoptava amb la seva indumentària eren l'anècdota «propagandística» amb la qual volia proclamar unes conviccions no gens frívo-

les, sinó, al contrari, ben profundes i coherents. Unes conviccions i uns principis que se'n dirien justament avantguardistes i que es manifestarien des dels seus primers poemes d'adolescència fins a *La casa dels banys* i els debats consegüents que motivà aquesta obra, uns mesos abans del suïcidi de l'autor.³ Enfront d'una certa crítica que ha intentat de presentar el futurisme de Maiakovski com un pecat de joventut del personatge, cal dir que aquest mai no va deixar de manifestar la seva adhesió entusiasta i provocadora a aquell moviment d'on sorgirien corrents i escoles com el suprematisme o el constructivisme, que van jugar un paper important dins les avantguardes europees del primer terç de segle.

Pel que fa al cinema, no es pot oblidar que en el nou art Maiakovski va trobar un terreny ple d'obstacles i d'incomprensions, al capdavant, una frustració que el seu geni mai no va poder vèncer. Aquí s'imposarien unes consideracions i uns matisos, plens de cauteles, que només una investigació rigorosa, que no ha estat feta —o que no ens ha arribat encara, si no m'equivoco—, podria convertir en diagnòstics segurs. El fet és que tot i l'efervescència creadora que es visqué a la Unió Soviètica cap a 1917, no es poden menystenir els efectes que sobre els nous llenguatges de l'art va exercir un profund instint de defensa de la tradició que hi havia entre amplis sectors de la creació teatral i dirigents de la política cultural, més preocupats per les respostes del «mercat» que pel risc i la ruptura. Es tractaria aquí d'unes resistències estructurals al marge o anteriors al dirigisme asfixiant que s'imposaria a partir de la primera meitat dels anys trenta. Tant la biomecànica de Meyerhold, en el camp del teatre, com les primeres experiències cinematogràfiques s'enfrontarien, així, amb obstacles similars. En contra del cinema hi hauria, a més, el desavantatge d'una manipulació i control més fàcils per part de l'aparell polític, atès que no existia la pressió d'un sector industrial fort o mínimament consolidat. Aquesta circumstància, evidentment, no podia afavorir la vocació cinematogràfica de Maiakovski.

Sobre les ombres que es projecten damunt una època on no tot podien ser flors i violes d'una regeneració revolucionària, és significatiu el testimoni d'Erwin Piscator recollit per Émile Copfermann el 1956, per bé que són conegudes les distàncies que el director i teòric alemany va voler establir entre el seu «teatre polític» i el de la Unió Soviètica. Piscator es mostrà, per exemple, extraordinàriament avar a l'hora de destacar l'ombra dels realitzadors teatrals que practicaven una tasca innovadora i, aquí al·ludeix, senzillament, a «la gran època de la Revolució Russa», sense referir-se a «detalls» exemplificadors. Deia Piscator: «Hi ha una desproporció entre la vastitud de la vida a l'URSS i el teatre. Deixant de

3. Maiakovski se suïcidià d'un tret de revòlver el matí del 14 d'abril de 1930.

banda les primeres peces de Pogodin, *La tragèdia optimista*, obra mestra de Vixnievski, la gran època de la Revolució Russa, les grandioses realitzacions de la Unió Soviètica no van tornar a encarnar-se en l'art a partir de 1932. Tal vegada faltava la base tècnica per reproduir en el cinema i en el teatre la grandesa èpica de la realitat. Eisenstein mateix em desaconsellà l'ús del travellíng per a la meua pel·lícula *La revolte des pêcheurs*, que vaig rodar a Rússia el 1934; ell veia plans fixos, enormes. Els homes del teatre i del cinema no han volgut o han temut seguir el desenvolupament de la tècnica. En el cinema es desconfiava del so. I així s'accentuava cada vegada més la separació entre l'experiència de la vida quotidiana en constant desenvolupament i les realitzacions artístiques limitades pel temor de les noves possibilitats tècniques.»⁴

Aquest «temor», lògicament, no podia existir en el moment que Maïakovski exultava davant les possibilitats del nou art cinematogràfic i sens dubte a Piscator li faltava, el 1956, l'audàcia de reconèixer que els problemes artístics que ell «tocà» de prop el 1934, quan rodà el seu film, eren ben distints dels que podien donar-se a l'etapa 1917-1930. De tota manera, cal parar atenció en el substrat que hi ha en les paraules de l'amic de Brecht i, singularment, en aquella manca de «base tècnica» a què apunten. Maïakovski va voler ingressar en un art incipient que havia de ser fàcilment «engabiable» pels mecanismes burocràtics enfront dels quals el teatre, la poesia o les arts plàstiques es pogueren moure amb molta més llibertat, àdhuc amb una desimbolta bel·licositat fins que no van ser engolits per l'onada del realisme socialista.

Qualsevol justificació o raonament que es volgués adduir no modificaria, no obstant, l'evidència que el poeta i dramaturg no va aconseguir de trobar un espai mitjanament confortable en el camp del cinema. El crític i historiador Àngel Fernández Santos assenyala que «el cinema és, en Maïakovski, aquest revés» del poeta abassegador i carismàtic, el seu amor i la seva misèria, la matèria viva d'una passió inacabada i fins un fracàs descoratjador i qui sap si irremeiable, malgrat que està fonamentat en un triomf estètic i en un esforç íntim que cal classificar entre els més enèrgics del poeta de l'energia.⁵ En referir-se als seus dos millors guions —*El cor del cinema* i, sobretot, *Com està vostè*— l'historiador creu que hi havia la llavor d'una possible i frustrada contribució al millor cinema soviètic dels anys vint. I afegeix: «Maïakovski, home imprevi-

4. «Erwin Piscator: Post-scriptum al teatro político». Entrevista amb É. Copferman recollida a *Textos y política* (reproducció del núm. 36 de la revista *Partisans*, (Maspero. París 1967), Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1969.

5. *Maïakovski y el cine*. Edició a càrrec d'Àngel Fernández Santos, Tusquets Editor, Barcelona, 1974.

sible, dotat d'una de les imaginacions plàstiques més fèrtils que podem imaginar, s'endugué a la tomba, en certa manera tancada del tot, una caixa de Pandora el contingut de la qual ningú pot preveure o reconstruir sense caure en la banalitat. Al començament de la recta final el cineasta Maiakovski es desentengué del cinema com a resposta al desenteniment que el cinema tingué devers ell».

Naturalment, els tres textos de 1913 que encapçalen el volum *Sobre teatre* no permeten de descobrir el conflicte o el fracàs del cineasta Maiakovski. D'alguna manera es podrien intuir els problemes futurs a causa de la radicalitat amb què s'hi exposen alguns punts de vista sobre el nou art. Tanmateix, i al marge de qualsevol especulació, el que se'n dedueix i el que s'hi confirmarà en tot moment és el caràcter de paradigma que assoleix el cinema com a llenguatge que ens trasllada a una nova era on la famosa confrontació que hi haurà al llarg de tot el segle XX entre «humanisme» i «tècnica» s'integra en una sola concepció de la cultura i d'aquest nou art. I la clau de volta serà «la funció social» d'aquesta nova cultura i de l'art. «La història de l'art —diu—, si és capaç de convertir-se en ciència, serà una ciència social».

Tota la producció de Maiakovski, tota l'obra del poeta futurista i del dramaturg futurista, assoleix una poderosa lògica interna a partir d'aquell element que relliga l'imaginari de l'autor, la seva càrrega d'innovacions formals i lingüístiques, la seva força provocadora, amb la projecció social de cadascuna de les seves obres. I dir projecció social, ateses les circumstàncies, equival a dir voluntat i incidència revolucionàries.

De fet, l'activitat de Maiakovski i tot l'aparell teòric i dialèctic amb què, a cada moment, la justificava, es transformaria en un combat per imposar els nous llenguatges de l'art enfront del conformisme que moltes vegades s'emparava en unes expressions tradicionals —el naturalisme, el realisme, el simbolisme— que encobrien actituds acomodaticies o clarament conservadores. En moltes ocasions sembla que la lluita es desfermà per una qüestió de ritmes, de reticències, de vacil·lacions. Cal veure, per exemple, que enmig de l'eufòria revolucionària dels fets d'octubre, fins s'arribà a acceptar la hipòtesi que els futuristes eren els qui oferien una sortida més vàlida per transformar el teatre d'acord amb les noves exigències socials. D'altra banda, tota la crònica de les discrepàncies entre Meyerhold i Maiakovski, per una banda, i Lunatxarski per l'altra, il·lustren qüestions d'«impaciència» i d'«oportunitat» que mai no arriben a negar del tot la vàlua intrínseca d'una dramaturgia carregada de profetisme. L'actitud del crític i autor Anatoli Lunatxarski al capdavant del Comissariat del Poble per a la Instrucció Pública va ser, efectivament, un exemple del Poble per a la Instrucció Pública va ser, efectivament, un exemple d'aquelles vacil·lacions que suscitava la radicalitat maiakovskiana i, en el fons,

la resposta d'un home de teatre que intentava de conciliar uns corrents innovadors amb l'ortodòxia oficial del Kommintern, que, sens dubte, considerava suspectes les al·legories tecnològiques de la terra promesa que Maiakovski s'inventava a *Misteri buf*, el primer gran «escàndol» escènic de l'autor.

A l'etapa final de la seva vida, a *La Xinxxa* —amb la figura del «director» especialista en «animalogia comparada»— i *La casa dels banys* —amb la prodigiosa «màquina del temps», que els seus enemics entenen com unà negociació de les conquestes presents—, l'autor seguirà predicant la utopia que sempre té una significativa referència a la tècnica que el va captivar des de la seva primera joventut. Amb això tracto de subratllar que el combat entre el vell i el nou és al centre de tota l'obra maiakovskiana, oberta adeleradament a una fe en la capacitat revolucionària de l'art que, sovint, assoleix —«abans de la nostra vinguda»— expressions messiàniques: és el tribut que hauran de pagar els futuristes per haver defensat el seu prestigi d'*enfants terribles* des d'aquell «nosaltres som el rostre del nostre temps» amb què encapçalaven el seu manifest de 1912, titulat *Una bufetada al gust del públic*.⁶

El futurista allistat a l'escola de Klèbnikov expressava el seu entusiasme permanent per les possibilitats dels avenços de la tècnica susceptibles de dur la felicitat a la ciutat dels homes, el marc social més idoni per a l'activitat de l'artista, sempre que aquest no visqués obsedit per gaudis personals inútils. L'admiració que Maiakovski sent per la tècnica és paral·lela a la que sent d'una manera vital per la «urbanitat on s'emmarquen els fenòmens culturals de l'«era nova». La naturalesa és passiva. La naturalesa existeix i res més. «La bellesa no existeix en la naturalesa. Només l'artista pot crear-la.» El problema consisteix a establir les condicions perquè la feina de l'artista, en el marc d'aquesta ciutat nova, «es converteixi d'individualment necessària a socialment útil».

La devoció de Vladímir Maiakovski per la tècnica ve de molt lluny i s'explica per una anècdota que el personatge mateix relata en unes memòries d'infantesa i que Claude Frioux⁷ considera simplement com una *boutade*. En el seu llibre *Maiakovski y el cine*, Fernández Santos la resumeix en aquests termes: «Explica el poeta que, a l'edat de set anys,

6. Declaració col·lectiva de desembre del 1912 que signaven David Burlíuk, Khrutxònykh, Velemir Klèbnikov i Vladímir Maiakovski. Es considera el document amb què comença el moviment futurista a la Unió Soviètica.

7. C. Frioux és l'autor d'un dels reculls biogràfics més notables sobre Maiakovski. (*Maiakovski par lui-même*, Editions du Seuil, 1961) i un dels grans coneixedors de la vida i l'obra del poeta.

anava un dia viatjant a cavall amb el seu pare.⁸ Era de nit i hi havia boira. Una fosca tan impenetrable que ni tan sols li permetia de veure el rostre del seu pare al costat mateix del seu. De sobte, la penombra es dissipà i un “miracle” es produí davant els ulls astorats del nen: era la primera vegada que veia la llum elèctrica. Davant seu hi havia la fàbrica del príncep Nakatxidze». I afegeix el poeta: «Quan vaig descobrir l'electricitat vaig deixar d'interessar-me del tot per la naturalesa.»⁹ Alguna cosa d'aquest xoc entre la naturalesa hostil i tràgica i la lluminositat premonitòria d'un temps d'indústria humana redemptora omple l'esperit dels seus poemes, del seu teatre i del seu cinema.

El fet que Maiakovski subratllés aquest episodi biogràfic, aparentment trivial, com una imatge viva d'infantesa impresa a la seva memòria és suficient per comprendre, en qualsevol cas, la cotització que ell mateix atribuïa a un futur en el qual les màquines alliberarien l'home de la seva submissió a les necessitats més primàries i barrarien el pas a tota forma d'esclavatge.

Des d'un punt de vista específicament teatral, entenc que els escrits aplegats en aquest volum se situen en un triple front d'interès. Trobem a *Sobre teatre* el Maiakovski teòric que parla, entre moltes altres matèries, de principis dramàtics generals, a la vegada que reflexiona amb valentia, sense cap mena de servitud reverencialista, sobre la vigència de «grans noms» de la Unió Soviètica (Gogol, Txèkhov, etc.) Hi ha, després, el Maiakovski crític i autocrític, que es convertia sovint en un autèntic remolí d'ironies i de sarcasmes; finalment, amb els textos que s'ofereixen, es podria reconstruir un quadre força complet de les opcions ideològiques que expliquen la militància del dramaturg, és a dir, els criteris i la matèria dramàtica que cal manejar en l'acció teatral que convé, segons creu, a l'etapa fascinant que li toca viure.

En aquest darrer aspecte, la seguretat i la vehemència maiakovskianes ens dibuixen amb precisió els trets d'una personalitat que a través dels poemes i dels textos dramàtics només es podia intuir. La paraula de Maiakovski ressona sovint com un tro, i els seus judicis i censurens són fuetades inclements que, a més a més del seu valor conceptual concret, il·lustren l'atmosfera de llibertat i de controvèrsia que envolta el teatre del seu temps, sense excloure, per això, el pes de l'estructura i de la superestructura política que a partir de 1917 creaven els aparells gestors de la re-

8. Nascut i criat en un ambient camperol, Vladímir Konstantinòvitx Maiakovski, el pare del poeta i dramaturg, era inspector forestal. Tingué tres fills: Ludmila, Olga i Vladímir. Maiakovski nasqué a Bagdadi, poblet que avui duu el nom del personatge, situat al sud-est de la ciutat de Kutaïssi (Geòrgia), el 7 de juliol de 1893.

9. *Maiakovski y el cine. op. cit.*, nota 4.

volució triomfant. Com és normal, són els registres íntims de cada lector els que s'encarregaran d'acusar l'impacte de la bel·ligerància maiakovskiana. No goso dir, per tant, si pot ser més «sorprenent» el discurs que desenvolupa el personatge amb les seves polèmiques amb Lunatxarski o la formidable artilleria que fa servir en la defensa de *La casa dels banys*, on bateguen, des d'un rerafons prou clar, les nafres que l'autor va aconseguir d'infligir a un burocratisme que es manifestava cada cop més consistent. Amb tot, com he dit, crec interessant de subratllar no sols el que Vladímir Maiakovski manifesta explícitament sobre Meyerhold, sinó el valor que tingué aquella aliança artística (Maiakovski-Meyerhold), que el gran director, com recordava al seu dia Ricard Salvat,¹⁰ qualificava de veritable «duumvirat».

Que un home de les intemperàncies i maneres abruptes de Maiakovski —impertinent famós que, per exemple, mai no donava la mà a ningú en saludar— tingués el detall d'oferir públicament la seva adreça com a senyal d'absoluta identificació amb Meyerhold, no deixa de ser una nota tendra i entranyable, enormement significativa. El fet es produïa a l'abril de 1926 en la celebració del cinquè aniversari del Teatre Meyerhold, i Maiakovski aprofitava l'avinentsa per reblar una dada fonamental: «Tots vosaltres, companys, que us trobeu avui aquí, al Teatre Meyerhold, recordeu que aquest teatre va néixer i va ser creat per la revolució i va ser fundat pel front d'esquerra formalment en el camp de l'art, el LEF.» El poeta i dramaturg rescatava aquesta darrera referència en un moment que, precisament, la revista que ell havia fundat el 1923 —el *Lef* (Front Esquerra de les Arts)— feia poc que havia desaparegut. Per a Maiakovski, el *Lef* era la trinxera i Meyerhold un dels seus principals aliats. La revista, que havia aplegat «l'avantguarda dels intel·lectuals artistes-tècnics en la seva lluita per una construcció socialista»,¹¹ va reaparèixer en una segona etapa, el *Nou Lef*, el 1927 per morir definitivament l'any següent, quan allò que se'n va dir l'«encàrrec social», que aquells intel·lectuals assumien, va perdre sentit i força. Com assenyala Roman Jakobson, «era evident que els escriptors proletaris eren l'única força ascendent en la literatura i que el domini literari dels grups intermedis havia arribat a la seva fi».

Des del front que va ser la revista *Lef*, Maiakovski i el grup dels futuristes tardans, als quals s'adheriren els partidaris d'un neoformalisme, aconseguiren fer-se escoltar com l'alternativa de l'art nou que havia de posar-se al servei de la revolució. De tota manera, el binomi Maiakovski-Meyerhold s'havia refermat des d'anys enrere, des que el director va trobar en el *Misteri buf* aquella connexió literària que demanaven les seves vi-

10. SALVAT, *op. cit.*

11. JAKOBSON, Roman, *El caso Maiakovski*, Icaria Editorial, Barcelona, 1977.

sions de la biomecànica teatral. Amb el risc que, òbviament, va córrer Meyerhold, se segellaven tots aquells pactes íntims que es poden establir des d'una identificació ideològica, des d'una complicitat activista i, finalment, des de l'amistat a tota prova. Per entendre algunes de les al·lusions que hi ha a *Sobre teatre*, més enllà de les referències concretes al director, així com la seguretat i la furiosa dialèctica maiakovskiana que destil·len les pàgines d'aquest llibre, em sembla oportú acabar aquestes notes amb un testimoniatge de Meyerhold que s'inclou en un discurs que el 1933 dedicava al dramaturg mort tràgicament tres anys abans. Deia Meyerhold:¹²

«Maiakovski irritava algunes persones perquè era gran, els irritava perquè era un autèntic mestre, en possessió d'un art veritablement gran, d'una gran potència creadora. Era un home de vasta cultura, gran coneixedor de la llengua, de les regles de la composició i de les lleis «teatral». Maiakovski sabia bé què és el teatre. No es dirigia sols als sentiments, fossin grans o petits; era un autèntic revolucionari. No es dirigia al públic atret pel music-hall o pels clixés, era un home imbuït pels problemes que ens preocupen a tots nosaltres. Sabia commoure perquè era un home del nostre temps, un home d'avantguarda, un home prest a defensar els interessos d'una classe en ascens. No s'havia posat una jaqueta amb el rètol "avui és decorós ser així i d'aquesta manera", sinó que des de la seva joventut aquesta era la seva veritable naturalesa. No era un maquillatge o una màscara, era la seva veritable índole de combatent revolucionari, tant en el camp de l'art com en el de la política. Això és el que el portava a la primera fila. Certament, això irritava algunes persones. Al seu voltant es desferraven les batalles. Se l'atacava des de diversos llocs, des del pati de butaques li dirigien xiulades plenes d'incomprensió. És veritat que aconseguia defensar-se de tots aquells atacs, però, de tota manera, es creava al seu voltant una atmosfera desagradable de sospita i, en certs moments, quasi d'hostilitat. Puc afirmar-ho amb certesa i amb ple sentit de la responsabilitat. Maiakovski era un autèntic dramaturg que no podia ser reconegut encara perquè anava uns quants anys més endavant que el seu temps.

»La tècnica amb què construïa les seves obres teatrals implicava determinades peculiaritats difícils d'assimilar pels homes de teatre educats en Txèkhov, Tòlstòï, Turgenev. Aquests directors es veien incapacitats per trobar una forma escènica adequada a les seves obres.

»Des d'aquest punt de vista, també jo em sento parcialment culpable. Quan les representava, no era capaç d'adaptar-me plenament a la intenció

12. Citació recollida a MEYERHOLD, *Textos teòrics*, introducció i selecció de J.A. Hormigón, vol. 1, Alberto Corazón, Madrid, 1972.

del seu autor. Tampoc jo no arribava a donar tot el que ell exigia de mi. Maiakovski construïa les seves obres com ningú no ho havia fet abans que ell.»

Més endavant afegia:

«Estic segur que si Maiakovski fos viu, hauria estat el més gran dramaturg de la nostra època, precisament perquè l'art teatral no exigeix la simple solució dels problemes actuals, sinó també dels problemes d'un avui que ja està tot ell impregnat de futur.»

Després de tot plegat, em sembla superflu recomanar la lectura atenta dels textos, alguns d'ells apassionants, de *Sobre teatre*. Només intentaria dir, o insistir, que aquesta atenció aniria bé —suposo— que no fos motivada per interessos purament documentals i històrics sobre una figura poc o molt «exòtica», de la qual teníem escasses notícies o judicis d'una paorosa simplicitat. Maiakovski no va fer escola, certament. De la mateixa manera, però, que les seves peces teatrals «majors» podrien tenir una vigència perfecta mitjançant una revisió mínimament intencionada, una part molt considerable del seu pensament emergeix com una explosió al rostre dels homes de teatre dels nostres dies. Ho he assenyalat abans: aquesta actualitat, aquesta vivor, es nota a cada pas. Per acabar, només en voldria posar un exemple: «No dic —proclama Maiakovski— que tots els espectacles hagin de ser innovadors, no dic que s'hagin de representar precisament aquells espectacles perquè tothom se'n vagi. Però la sortida de la sala en un determinat moment caracteritza, no la representació, sinó els que se'n van. Sobre què s'ha d'escriure? No sobre els que es retiren; pobres dels que es retiren.»

A mi em sembla que aquestes paraules no són tant la coartada per als onanismes i les expansions banals de tanta experimentació frívola com es veu avui pels nostres escenaris, com un argument capaç d'esmicolar el principi de l'«èxit» com a valor absolut que, ultra ser patrimoni dels imbècils, és un dels tumors més malignes que devora el teatre d'avui.

JOAN-ANTON BENACH

SOBRE TEATRE *

* Els textos d'aquest volum segueixen l'edició de les *Obres Completes de Maiakovski en dotze volums* (*Sobrànïe Sotxinèniï v dvenàdtsati tomàkh*), publicades per l'editorial Pravda, Moscou, 1978.

En aquesta edició s'ha seguit el criteri adoptat pels traductors en altres obres del mateix autor ja traduïdes i publicades, consistent a transcriure els noms propis russos al sistema ortogràfic català però amb l'ús d'un sistema d'accentuació convencional que pretén de facilitar-ne la pronúncia al lector.

Teatre, cinema, futurisme¹ (1913)

Senyors i senyores! La gran ruptura produïda per nosaltres en tots els camps de la bellesa, en nom de l'art i de l'esdevenidor, en nom de l'art dels futuristes, no s'interromp, no pot interrompre's, davant el llindar del teatre.

L'odi per l'art d'ahir, per la neurastènia cultivada pel color, pel vers, per l'escenari, per la no demostrada necessitat d'expressar les mesquines vicissituds del qui s'allunya de la vida, m'obliga a adduir, com a prova de la immancable acceptació de les nostres idees, no només el *pathos* líric, sinó també les ciències exactes, l'anàlisi de les relacions entre art i vida.

I el menyspreu per les actuals «revistes d'art», per exemple *Apolon*² i *Maski*,³ on, en el gris fons de l'absurditat, suren, com taques de greix obscurs vocables estrangers, m'indueix a mostrar una satisfacció sincera per la publicació del meu escrit en una revista especialitzada sobre tècnica cinematogràfica.

Avui plantejo dues qüestions:

1. És art el teatre contemporani? i
2. Aquest teatre pot aguantar la competència del cinema?

La ciutat, en dotar les màquines de milers de cavalls de vapor, ha permès, per primera vegada, de satisfer les exigències materials del món amb sis o set hores de treball quotidià; i la intensitat, la tensió de la vida moderna ha subratllat amb força la necessitat d'aquest joc lliure de les facultats cognoscitives que és precisament l'art.

Així s'explica l'excepcional interès de l'home modern per l'art.

Però si la divisió del treball ha generat un grup específic de treballadors de la bellesa, si, per exemple, l'artista, no pintant ja l'«encant d'una meretriu èbria», es dedica a l'art democràtic, ha de dir a la societat en

1. Publicat a la revista *Kine-jurnal* (Revista de cinema), núm. 14, Moscou, 27 de juliol de 1913.

2. Revista de literatura i art publicada a Peterburg a partir de 1909.

3. Revista sobre teatre.

quines condicions la seva feina passa de ser d'individualment necessària a socialment útil.

El pintor que ha proclamat la dictadura de l'ull té dret a viure. Havent declarat el color, la línia i la forma grandeses autònomes, la pintura ha descobert l'eterna via de desenvolupament. Aquells qui afirmen que la paraula, el seu perfil, el seu aspecte fònic, condicionen el floriment de la poesia tenen dret a viure. Aquests són els poetes que han descobert el camí que condueix a l'eterna ornamentació del vers.

Però el teatre, que fins a la nostra vinguda ha estat només l'artificial disfressa de tota forma d'art, ¿per ventura té dret a una existència autònoma com a forma específica d'art?

El teatre contemporani té escenògrafs, però l'escenografia és el producte del treball d'un pintor ara oblidat de la pròpia llibertat i envilit en la pràctica d'una concepció utilitària de l'art.

Com a conseqüència, el teatre pot ser només un incivil esclavitzador de l'art.

L'altre aspecte del teatre és la «paraula». Però aquí tampoc l'acció del moment estètic no està tan condicionada per la intrínseca evolució de la paraula com per la seva utilització com a mitjà per expressar idees⁴ morals i polítiques, ocasionals per a l'art.

També aquí el teatre contemporani sorgeix només com un dominador de la paraula i del poeta.

I per això, abans de la nostra vinguda, el teatre, com a art autònom, no existia. Però, ¿és possible descobrir alguna vegada en la història vestigis de la possibilitat del teatre de viure una vida autònoma? Sens dubte, sí.

El teatre de Shakespeare no coneix l'escenografia. La crítica incipient ha atribuït el fenomen a la ignorància de l'art escenogràfic.

Però, ¿per ventura no hi hagué en aquell temps un esponent floriment del realisme pictòric? ¿I per ventura el teatre d'Oberammergau no vincula les paraules a un metre rigorós?

En realitat, tots aquests fenòmens poden ser interpretats només com un pressentiment de l'art específic de l'actor, en el qual l'entonació específica d'una paraula, el seu despullament d'un significat precís i els moviments del cos humà, premeditats però lliures en el ritme, expressen les més profundes vicissituds interiors.

Aquest serà el nou i lliure art de l'actor.

Actualment, en presentar una reproducció fotogràfica de l'existència, el teatre cau en la següent contradicció:

4. Així, per exemple, un imaginari renaixement del teatre en els últims deu o quinze anys (Teatre d'Art) només s'explica per l'animació social (*Els baixos fons*, *Peer Gynt*) i per peces baixes de sostre que viuen alguns anys i desapareixen dels repertoris. (Nota de Maiakovski.)

L'art de l'actor, per la seva essència dinàmica, es vincula al fons inert de l'escenografia. Aquesta contradicció estrident la resol el cinema, que en fixa puntualment els moviments concrets.

El teatre s'ha condemnat a morir per ell mateix i ha de traspasar el seu patrimoni al cinema. El cinema, havent convertit en un ram industrial l'ingenu realisme i la qualitat de l'artista amb Txèkhov i Gorki, aplatina el camí al teatre del futur, a l'art lliure de l'actor.

La destrucció del «teatre» pel cinema com a senyal de la renaixença de l'art teatral⁵ (1913)

Senyors i senyores! Després d'haver sostingut en el meu escrit anterior la tesi que el triomf del cinema està assegurat, ja que és només la conclusió lògica de tot l'art teatral modern (que ha dut a l'extrem el realisme espectacular d'ingenus dramaturgs), em trobo en la necessitat de respondre avui una nova pregunta que m'han formulat: ¿jo puc, l'artista, saludar l'arribada de la màquina inanimada allà on encara ahir s'agitava la mà «poruga» del pintor? El cinema, diuen els meus adversaris, introdueix imatges d'efecte i sense gust allà on nosaltres, artistes avui deixats de banda, vessàvem l'essència de la bellesa.

Discerniré allò que predomina en aquestes discussions.

¿La por que l'art mori o una pusil·lànime raó personal?

Fenòmens com el cinema, el gramòfon o la fotografia han de ser considerats com una aplicació de la màquina en el camp de l'art, en substitució del poc productiu treball a mà. Tampoc a cada sector industrial, on la màquina s'ha encarregat de les funcions tècniques, simplifiades al màxim per la divisió del treball, aquesta no ha destruït l'home, sinó que només ha assenyalat una línia de diferenciació entre l'animador, l'organitzador del treball i el seu simple i inanimat executor.

Consideri's, per exemple, tan sols la pintura. Sempre se n'ha tingut necessitat.

Mentre la necessitat era reduïda, el pintor treballava per a un exigu cercle de reis, papes i mecenes i satisfieia la seva elemental pretensió de tenir un retrat «de família» semblant a l'original o a un afectat i «graciós» paisatge. En aquest tipus de pintura s'ha arribat a la suprema perfecció i a la màxima simplicitat.

Però quan la pintura s'ha fet democràtica i el desig de posseir simples obres d'art ha esdevingut universal, han sorgit l'exigència (cost mínim)

5. Publicat a la revista *Kine-jurnal*, núm. 15, Moscou, 24 d'agost de 1913.

i la possibilitat (simplicitat màxima) de donar a la màquina la facultat de retratar una cara o un paisatge real: ha nascut la fotografia. ¿Aquesta revolució ha determinat la «mort del pintor»? Certament, no.

Els models per a la fotografia han estat els mateixos de les obres de Rafael o de Velázquez; el suprem ideal, el fet d'acostar-s'hi.

Això ha significat que l'art deueia? No.

Heus aquí alguns exemples de l'afinitat entre la pintura d'ahir i la fotografia: la plena semblança amb un retrat de Carrière s'obté quan es posa davant de l'objectiu una malla molt fina: dels dos retrats projectats a la pantalla per David Burliúk,⁶ el públic no ha aconseguit saber quina era l'obra del pinzell de K. Sòmov⁷ i quina de la «mà» del fotògraf. La facilitat de retratar la naturalesa no ha matat del tot el desig de buscar la bellesa, sinó que només ha empès el pintor a comprendre que l'art no és una còpia de la naturalesa i li ha fet entendre que necessita «desfigurar» la naturalesa tal com aquesta es fixa en les diverses consciències humanes.

Resultat pràctic: legions de «descriptors» s'han orientat cap a activitats més productives.

Però l'autèntic pintor sempre és al capdavant.

Totes aquestes tesis són justes també pel que fa a la funció del cinema. Neix una sola pregunta específica:

— El pintor s'havia dedicat a copiar la natura, però ¿també s'ha tacat amb aquesta culpa el teatre?

— Sens dubte.

Examineu l'activitat del Teatre d'Art. Escollint treballs inspirats majorment en la vida quotidiana, això s'aconsegueix transferint a l'escena directament fragments de vida de cap manera embellits. Imita servilment la natura en tot, des del modest cant del grill fins a les cortines agitades pel vent. Però de seguida sorgeixen contradiccions mortals si es crea una perspectiva imaginària amb el teló de mussolina o el mar amb els llençols arrugats. Encara va bé si s'ha de representar una obra vetusta amb un cavall per cada vint comparses, però ¿qui durà a l'escenari (per donar el sentit de totalitat) quilòmetres de gratacels o el sinistre enlluernament dels automòbils?

I, òbviament, totes les temptatives de renovar el teatre que propugnin la simple substitució dels actors o les *tournées* en territoris llunyans, encara

6. David Burliúk (1882-1967), pintor i poeta, company de Maiakovski, organitzador del grup cubo-futurista. Va residir als Estats Units a partir de 1922.

7. Konstantin Andréievitx Sòmov (1869-1939), pintor rus i grafista, un dels fundadors de la revista *Mir iskaústva* (Món de l'art).

no censats, com` fa per exemple Mardjànov,⁸ pel seu teatre «lliure», estan destinades al fracàs complet.

Aquí s'avança a poc a poc el cinema i diu: «Si la vostra missió consisteix a copiar la naturalesa, ¿per què realitzar el complex mecanisme teatral quan una tela de deu metres pot donar l'oceà amb una grandària «natural» i l'intens trànsit d'una ciutat?

—¿I l'home? —diren vosaltres, indignats—. ¿On va a parar l'home? ¿On va a parar la seva representació?

¿Però ha estat el cinema qui ha matat l'home o més aviat el teatre, subordinant cada gest de l'actor a la voluntat del director?

Si els actors assagen centenars de vegades la seva part, només per caminar damunt l'escena com els homes de carn i ossos ¿per què no reprendre directament, als carrers, aquest procés elemental? I, d'altra banda, si s'exigeix el complex treball de l'actor, ¿per què mai no s'assignen les parts, llevat dels actors de talent, a una qualsevol mediocritat, i a províncies es despatxen centenars de Dunàevs i Dneprovsks reals però incapaços, mentre milers de pel·lícules podrien reprendre puntualment cada moment de l'admirable art d'un gran actor? L'actor sempre resta al capdavant, i el cinema s'acontenta a refusar els mediocres per donar només una còpia però d'un art excepcional. Reduint el teatre actual a la producció mecànica, simple i poc costosa, el cinema indueix a meditar sobre el teatre del futur, sobre el nou art de l'actor.

És aquesta la funció cultural del cinema en la història general de l'art.

8. Konstantin Aleksàndrovitx Mardjànov (Mardjanixvili) (1872-1933), en aquell moment director del Teatre Lliure de Moscou:

La posició del teatre d'avui
i del cinema en relació amb l'art.
¿Què ens portarà el demà?
(Útil també per als crítics)⁹
(1913)

Senyors i senyores! Avui he de determinar amb precisió el lloc que pertoca al teatre d'ahir i al cinema en l'àmbit total de l'art.

Dues qüestions han aterrit mortalment els nostres benivolguts filisteus.

1. «El teatre que existia l'any passat i fins i tot abans, el teatre on jo anava a una llotja amb Piotr Ivanòvitx i Maria Petrovna, no val res!»

2. «Si el teatre modern és tan simple i privat de contingut que pot ser substituït pel cinema sense cap dany per a l'art, si la història del teatre de demà pren només el muntatge del primer espectacle futurista, mostreu-nos aleshores què hi ha en vosaltres de vàlid, en què diferiu dels altres!»

Per favor.

Qui polemitza amb nosaltres, i en general amb tots els innovadors extrèms, està armat amb l'única arma del filisteu, el «sentit comú».

Encara que sigui estrany veure un home del nostre temps empunyar una arma tan antediluviana, una arma que, com un bumerang, cau sobre qui l'ha llançada, és indispensable examinar de quina manera aquesta influeix sobre la ment humana.

L'afortunat posseïdor del sentit comú té un gran avantatge sobre els altres homes: resulta sempre comprensible a tothom. La qual cosa s'obté amb dues parts, mancades de cap valor:

L'exacta coincidència dels coneixements propis amb els del pròxim. (Però, en aquestes condicions, ¿què no es podria dir d'incomprensible?)

I la facultat de percebre, amb el cervell exhaust i dèbil, a causa del propi treball assidu i avorrit, només els trets més evidents i ocasionals del nou fenomen.

9. Publicat a la revista *Kine-jurnal*, núm. 17, Moscou, 18 de setembre de 1913. Rèplica a l'article «Resposta al futurista Maiakovski» (amb la firma «No futurista»), publicat a *Kine-jurnal*, núm. 15, 1913.

Quan a un *gentleman* d'aquests se li engega la pregunta: «Sabeu, doncs, ¿què és el futurisme?», aquest respon amb gravetat: «Sí, és clar. És una cosa grossa, que fa enrenou, que va de passeig amb una brusa groga.»¹⁰

«¿I el cinema?»

«Ah, sí. A l'entrada, quinze o quaranta-cinc copecs; primer, tot és fosc; després, hi ha gent que corre a pas de vals.»

Quan un d'aquests *gentlemen*, al meu article, ha ensopegat amb la paraula «ciència» s'ha expressat com segueix:

«La ciència, ah, és clar: es troba als llibres, aritmètica, química, i després avança i s'adorna de títols acadèmics.» I ha udolat:

«Si es parla d'art i de cinema, ¿què hi tenen a veure la física i la tècnica?»

Jove! la història de l'art, si és capaç de convertir-se en ciència, serà una ciència social!

En considerar un fet qualsevol de l'esfera de la bellesa, la història de les arts no s'interessarà per les dades tècniques de la seva realització, sinó pels corrents socials que n'han fet necessària l'aparició i per la revolució que això ha obrat en la psicologia de les masses.

Així, per exemple, davant d'un quadre qualsevol pintat per un pintor, no m'interessa gens la composició química dels colors, el cadmi d'un verd llimona o d'un verd maragda. Al mateix pintor això l'interessa poc.

Si no fos així, els nostres «entesos» i fabricants de colors, Dosekin o Friedlander, serien els més grans pintors i crítics d'art.

Sota aquest punt de vista, analitzaré la posició del cinema i del teatre en relació amb l'art.

La primera qüestió i la més important:

¿El cinema pot esdevenir un art autònom?

No, és obvi.

La bellesa no existeix en la naturalesa. Només l'artista pot crear-la. ¿Per ventura es podria pensar sobre la bellesa de les tavernes, de les oficines, dels carrers bruts, del renou ciutadà abans de Verhaeren?

Només l'artista evoca, tot traient-les de la vida real, imatges artístiques; en canvi, el cinema pot ser només un fidel o pobre reproductor d'imatges. Per això no em barallo, ni puc fer-ho, contra les seves manifestacions. El cinema i l'art són fenòmens d'ordre divers.

L'art ofereix imatges sublimes, en canvi el cinema, com la màquina tipogràfica imprimeix llibres, reproduceix i difon aquestes imatges pels punts més dispersos del globus terraqüi. Aquest no pot convertir-se en una forma específica d'art; però destruir-lo seria tan absurd com destruir la mà-

10. Famosa brusa groga que Maiakovski va portar durant un temps. Vegeu «La brusa groga» a l'autobiografia de Maiakovski «Jo mateix», p. 43, de *Poesia I (1912-1916)*, Ed. Laia, Barcelona, 1981.

quina d'escriure o el telescopi només perquè no tenen cap nexa directe amb el teatre o amb el futurisme.

Una altra qüestió:

¿El cinema pot transmetre plaer estètic?

Sí.

Quan el cinema imita un fragment de la vida qualsevol, puntual, fins i tot quan és característic de la vida, els resultats poden oferir en el millor dels casos un interès científic o, més exactament, documental.

D'altra banda, per pràctiques semblants s'interessaven abans de la nostra vinguda pintors i actors.

Vereixtàguin,¹¹ per exemple.

Els seus quadres poden interessar només qui no hagi vist mai els arabescs dels palaus d'Àsia.

Però la seva caça de puces davant els portals pintats afectadament, a la galeria Tretyakovski, ¿no és potser tan còmica ni interessant com l'anunci cinematogràfic en una de les historietes del *Satiricó*¹² sobre la «caça de puces a Noruega» (científica)?

Però tots aquests Sòmov, Bakst,¹³ Sarian,¹⁴ Dobujinski,¹⁵ que envien llum d'un costat a l'altre, ¿no repeteixen potser el mateix treball pesat dels artesans descriptius?

D'això, abans de la nostra vinguda, també se n'ha ocupat el teatre.

Que graciós que era escoltar al Teatre de l'Art durant la representació d'*Els baixos fons* de Gorki les diverses observacions dels espectadors: «Tot és veritat, tot és com al mercat Khitrov; els directors i els actors han estudiat cada cosa en els més mínims detalls i ens proporcionen la còpia fidel d'aquest meravellós espectacle.»

És veritat.

Però la natura és només el material que l'artista és lliure de tractar com més li agradi, sempre que només estudiï el caràcter de la vida i la reproduceixi amb formes absolutament inèdites.

11. Vasili Vasílievitx Vereixtàguin (1842-1904), pintor, sobretot de batalles, amb un esperit antimilitarista.

12. El títol d'aquesta revista era realment *Novyi Satirikón* (Nou Satiricó). Era una revista humorística, publicada entre 1913 i 1918 per Arkadi Avertxenko, Saixa Txòrmi i Arkadi Búkhov.

13. Lev Samòilovitx Bakst (Rozenberg) (1866-1924), pintor gravador i escenògraf, fou un dels membres actius de *Mir iskússtva* (Món de l'Art). A partir de 1909 va viure i treballar a París.

14. Martiros Serguèievitx Sarian (1880-1972), destacat artista soviètic. En aquesta època col·laborava a la revista *Mir iskússtva* (Món de l'Art).

15. Mstislav Valeriànovitx Dobujinski (1875-1957), pintor, gravador, membre de la Unió dels Artistes Russos i de 1904 a 1910 de la societat Món de l'Art. A partir de 1925 va viure i treballar a l'estranger.

Si la feina de l'artista i la feina de la màquina (de la fotografia o del cinema, per exemple), malgrat recórrer camins diferents, coincideixen en els resultats, és lògic escollir entre les dues maneres de producció allò que exigeix un ús menor d'energies socials.

D'aquí ve la utilitat de la competència entre el cinema i el teatre.

Heus aquí perquè afirmo que el teatre, com a art, no existia abans de la nostra vinguda.

El teatre sols era una fotografia en relleu de la vida real.

La seva única diferència respecte al cinema, el silenci, ha estat anul·lada per Edison amb la seva recent invenció.

Abans de nosaltres, el teatre i el cinema, quant a arts autònomes, només donaven un duplicat de la vida, però l'autèntic i gran art que plasma la vida a imatge i semblança de l'artista segueix un camí diferent.

Nosaltres diem una paraula nova en tots els camps de l'art.

Avui, però, el nou no pot ser una dada qualsevol, per a tots desconeguda en el nostre vell món, sinó només el canvi de la visió dels nexes entre tots els fenòmens, que ja fa temps que han canviat el seu aspecte per la influència de la rica i veritablement nova vida urbana.

Heus aquí perquè els «pares» s'aturen desconcertats davant les obres de qui canta la nova existència.

El teatre d'ahir no pot resistir la competència del cinema perquè, tot i imitar el mateix moment de la vida, resulta molt més dèbil. I, quan neixi el teatre del futur, el cine contribuirà encara a fer canviar parers sobre la direcció i sobre l'escenografia, sense competir-hi, perquè són un art que estudia fenòmens de naturalesa totalment diferent.

Dos Txèkhovs¹⁶ (1914)

Us enfadareu de debò si dic:

— No coneixeu Txèkhov.

— ¿Txèkhov?

I ràpidament traureu dels diaris empolsegats i de les revistes frases fermament lligades.

«Txèkhov —diu el repòrter líric cabellut, tot arrossegant les paraules— és un cantor del crepuscle.»

«El defensor dels humiliats i dels ofesos» —replica competent el conseller titular, pare de tants fills. I després, encara:

«Satíric acusador.»

«Humorista...»

Mentrestant el bard en camisa rima:

Estimava els homes amb tendre amor,
com estima la dona, com estima una mare.¹⁷

Escolteu! Vosaltres no coneixeu Txèkhov! Els signes de la vostra estimació, els vostres afalagadors epítets són dignes d'un dirigent qualsevol, d'un qualsevol partidari de la salut pública o, si ho voleu, d'un diputat de la Duma, però jo parlo d'un altre Txèkhov.

L'Anton Pavlòvitx Txèkhov, de qui parlo, és un escriptor.

— Ves quina novetat! —exclamareu partint-vos de riure—. Fins i tot els nens ho saben!

Sí, ja ho sé, vosaltres heu captat amb subtileza el caràcter de *Les tres germanes* i heu estudiat a fons la vida reflectida a cada conte de Txèkhov, i fins i tot us heu perdut pels racons de *L'hort dels cirerers*.

Vosaltres en coneixeu el gran cor, la bondat, la tendresa i tota la res-

16. Publicat a la revista *Nòvaia Jizn'* (Vida nova), Petrograd-Moscú, juny de 1914. Aquest article polèmic va ser escrit arran del 10è. aniversari de la mort d'A.P. Txèkhov.

17. Versos de caràcter humorístic.

ta... li heu imposat una còfia, l'heu transformat en una dida, en la nodrissa de tots els firaires marginats, dels homes dins un estoig que diuen amb veu sorda: «A Moscou-u-u!»

Jo, en canvi, vull saludar-lo dignament com un membre de la dinastia dels «reis de la paraula».

Potser són massa punyents els gemecs de qui es doblega sobre els camps de gra, i massa aguda la necessitat que lliga les venes damunt les màquines de les fàbriques, a més de procurar l'aliment, si cada artista està obligat a tirar la carreta en els basars d'allò que és útil.

Quants escriptors han extraviat el camí!

Nekràsov,¹⁸ com un pastisset gustós, va enfilear els versos en el fil de les idees civils, i Tolstòi, després de *Guerra i Pau*, amb el bastó va pastar la terra, i Gorki va passar de *Marko* als programes mínim i màxim.

Tots els escriptors han estat transformats en pregoners de veritats, en cartells de justícia i de virtut.

Tothom creu que l'escriptor es fatiga sobre una sola idea, amb la qual vol defensar-vos, protegir-vos, i que podrà ser comprès només si, un cop explicada la vida, ensenya a lluitar-hi en contra. Dels escriptors s'aprofiten els tutors de la moral. Es trien dictats en Gogol, s'estudien els costums de la Rússia feudal en Tolstòi, s'imiten els caràcters de Lienski i d'Onièguin.¹⁹

Els escriptors es detallen en antologies i diccionaris etimològics i s'adornen de llorer, no pas com a homes vius i vitals, sinó com a éssers inventats, sense carn ni ossos.

Penseu!

El monument a Púixkin no fou erigit a l'alegre amfitrió del sumptuós banquet nupcial de la paraula, al poeta que va cantar:

La gallardia, l'esplendor, la garleria dels balls,
i, a l'hora de la gresca llibertina,
la picantor dels escumosos bocals
i del ponx la flama turquina.²⁰

No, sobre el monument²¹ ha estat precisat el perquè:

Desperta els bons sentiments amb la seva lira.²²

18. Nikolai Alexèievitx Nekràsov (1821-1878), gran poeta de mitjan segle XIX, exponent de la tendència realista i cívica a la poesia russa.

19. *Evguèni Onièguin*: títol i personatge central de la famosa novel·la en vers de Púixkin.

20. Del poema *El cavaller de bronze* (1833), de Púixkin.

21. El monument de Púixkin a Moscou (inaugurat el 1880).

22. Del poema de Púixkin *Vaig aixecar un monument ideal*.

Únic resultat pràctic: així que l'aspra de les idees polítiques d'un escriptor s'atenua, el seu prestigi ja no està sostingut per l'estudi de les seves obres sinó per la força. Així, en una petita ciutat meridional, abans d'una conferència, un «funcionari» se'm va acostar i em va dir: «Tingueu-ho en compte, no us permetré parlar malament del treball de les autoritats i, en general, de Púixkin!»

Doncs bé, contra aquesta oficialitat, contra aquesta canonització dels artistes civilitzadors que amb el pesat bronze dels monuments lliguen a la gola el nou i emancipador art de la paraula, es revoltent els joves.

¿On és el valor real d'un escriptor?

¿Com distingir el ciutadà de l'artista?

¿Com descobrir l'autèntica cara del cantor sota el maletí de l'advocat?

Prengui's un episodi qualsevol del gènere decadent, la defensa dels humiliats, etc.: per exemple, un porter bastoneja una prostituta.

Bé, es demana al pintor de pintar l'episodi, al novel·lista de descriure'l, a l'escultor d'esculpir-lo. El resultat de totes aquestes obres serà, òbviament, idèntic: el porter és un bandarria. Però un home de política podrà precisar millor que ningú l'assumpte. ¿En què diferiran els seus pensaments dels dels artistes?

Només en la forma d'expressió, òbviament.

Pintor: línia, color, superfície,

Escultor: forma.

Escriptor: paraula.

Oferiu ara l'episodi a dos escriptors diferents.

La diferència, de nou, consistirà només en la forma d'expressió.

Per tant, l'escriptor té l'obligació de trobar amb un altre cicle d'idees l'expressió verbal més nítida. El contingut no importa; però, perquè l'exigència d'una forma expressiva nova és específica en cada època, els exemples, els anomenats arguments de les obres que il·lustren les associacions verbals, han de ser actuals.

D'una manera més clara:

Prengui's el manual d'aritmètica d'Evtuixevski i llegeixi-se'n el primer exercici: donen cinc peres a un noi, a un altre dues, etc. Doncs bé, ningú de vosaltres no pensarà, ni tan sols per un moment, que el canós matemàtic s'hagi interessat mai per l'atroç injustícia soferta pel segon noi. No, l'autor s'ha servit de l'exercici per il·lustrar el seu argument aritmètic.

De la mateixa manera, l'escriptor no té altres fins externs a les lleis concretes de la paraula.

En dir això no pretenc de cap de les maneres pronunciar-me en favor d'una dialèctica sense objectiu. Només em limito a explicar el procés creatiu i analitzo els motius de la influència de l'escriptor en la vida.

Aquesta influència —a diferència de la dels sociòlegs i la dels polítics— no s'explica amb la presència de conjunts ja elaborats d'idees, sinó amb les combinacions verbals amb què, si ho voleu, podeu comunicar una idea als altres.

La paraula és, doncs, l'objectiu de l'escriptor. ¿Quins canvis s'han produït en les lleis de la paraula?

1. Un canvi de la relació paraula-objecte: de la paraula, com a xifra, com a significat puntual de l'objecte, s'ha passat a la paraula-símbol, a la paraula com a fi en ella mateixa.

2. Un canvi dels nexes de les paraules. El vertiginós ritme de l'existència ha afavorit el pas del període principal a una sintaxi confusa.

3. Un canvi de relacions amb les paraules. El vocabulari s'ha enriquit de veus noves.

Heus aquí els únics criteris generals que permeten d'acostar-se críticament a un escriptor.

Tot escriptor ha de dir una paraula nova, precisament perquè és abans que res un canòs jutge que insereix les seves sentències en el codi del pensament humà.

¿Què ha estat Txèkhov com a creador de paraules?

És estrany. Es comença a parlar de Txèkhov com a escriptor i, oblidats de seguida de la «paraula», es comença a divagar: considereu com va aconseguir recollir magistralment la psicologia dels sagristans amb les «dents malaltes»!

Oh, Txèkhov és tota una literatura!

Però ningú no vol parlar d'ell com a esteta.

Esteta! I davant els ulls es dibuixa l'elegant figura d'un jove que, amb destres dits, esbossa distret sobre el paper exquisits sonets d'amor.

¿I Txèkhov? «Han vingut per fer-te morir —cria ell—. Maleït!»

Poeta! I de sobte davant vostre es dibuixa una figura tibant, amb el noble perfil de Nadson, i per cada plec de la seva negríssima levita clama que el sacre ideal és destruït i vilipendiat.

I aquí: «Després dels bunyols, mengem orelles d'esturió i després perdiu amb salsa. Crema, caviar fresc, salmó, formatge ratllat. S'atiparen tant que el meu pare es descordà d'amagat els pantalons.» A l'orella refinada, acostumada a escoltar els noms aristocràtics d'Onièguin, Lienski, Bolkonski,²³ sonen com un clau mal clavat els de Kúritsyn, Kozúlin, Koixkodavlenko.²⁴

La literatura anterior a Txèkhov és un tarongerar a la sumptuosa vil·la d'un «noble».

23. Noms de personatges de Púixkin.

24. Noms de personatges de Txèkhov.

Turguïènev ho palpa tot amb les seves mans enguantades, excepte les roses. I Tolstòï, que es tapa el nas i va al poble, ho pren tot com un mitjà per recollir, més enllà del recinte de la vida, l'espectacle de nous paisatges, una intriga divertida o l'atractiva idea dels filantrops.

Durant gairebé cent anys, els escriptors, units per una existència comuna, han utilitzat el mateix llenguatge. El concepte de bellesa creix en estatura, se separa de la vida i es proclama etern i imperible.

Aleshores la paraula esdevé la descolorida fotografia d'una vila rica i silenciosa. Coneix les inderogables normes de la conveniència i de les bones maneres, rellisca, assenyada i lleu, com una *dormeuse*.

Però fora del recinte, la petita drogueria s'ha convertit en un basar policrom i xarlatà. En la plàcida quietud de la vila es mou la discorde multitud txèkhoviana dels advocats, dels recaptadors, dels empleats, de les dames amb gossos.

Els viatjants esdevenen els amos de la vida.

L'antiga bellesa es trenca, com una cotilla en una filla de pope que pesi dos-cents quilos.

Sota els cops de les destrals, a l'hort dels cirerers, es ven en subhasta, juntament amb els tapissos i els mobles d'estil, una dotzena i mitja de llüisos, i també un guarda-roba de paraules velles.

Quantes que n'hi ha!

«Amor», «amistat», «veritat» i «honradesa» pengen, estripades, a l'armari. ¿Qui es decidirà alguna vegada a vestir encara aquestes crinolines d'àvies ja mortes?

I heus aquí com Txèkhov introdueix en la literatura rudes noms de coses rudes i, consentiu la locució, «la Rússia que mercadeja».

Txèkhov és l'autor dels *raznotxítsi*.²⁵

Ha estat el primer que ha intentat una locució verbal precisa per a cada moment de la vida.

Ell ha escarnit sense remissió els «acords» i les «argentades llunyanies» dels poetes que inventaven totalment l'art.

El gentil Turguïènev mimava les paraules com mimava el cos el grec abans que l'Hè·lade morís.

«Que apreciades i fresques eren les roses!»

Però, senyor, ja no pots evocar l'amor amb una fórmula màgica!

«¿Per què no s'estimen? Per què!»

La irònica i serena veu d'Anton Pàvlovitx:

«¿Però l'heu nodrit amb llobarro? ¿No? Malament. Hauríeu de fer-ho. Aquí en teniu les conseqüències.»

25. Al segle XIX, intel·lectuals russos de família no noble.

Esteta dels *raznotxíntsi*.

Perdoneu però és una ignomínia.

Ser l'esteta d'encantadores noies que somien a la tanca del jardí, sota els raigs esbiaixats de la solpostada, ser l'esteta dels joves, l'ànima dels quals anhela «la batalla, la lluita amb les tenebres», està bé, però, perdoneu, ser l'esteta dels botiguers és bastant dolent.

Tant se val.

Txèkhov és el primer que ha comprès que l'escriptor es limita a plasmar amb mestria la gerra, però l'interessa poc si dintre hi serveixen vi o pixarelles.

No hi ha idees, arguments.

Tot fet anònim pot entortolligar-se en la meravellosa xarxa de la paraula.

Després de Txèkhov, l'escriptor no té dret d'afirmar: no hi ha temes.

Recordeu bé —ha dit Txèkhov— només una sola paraula sorprenent, només un sol mot concret, i l'«argument» vindrà per si sol.

Heus aquí perquè, si s'arruguen els seus volums de contes, podreu llegir cadascuna de les seves ratlles.

La paraula genera la idea i no la idea la paraula. I en Txèkhov no podreu trobar ni un sol conte la gènesi del qual es justifiqui únicament per una idea «necessària».

Totes les obres de Txèkhov són una solució de problemes concernents la paraula.

Les seves afirmacions no són veritats deslligades de la vida sinó conclusions imposades per la lògica de la paraula. Vegem els seus drames sense sang. La vida s'observa necessàriament només darrere els vidres acolorits de les paraules. I allà on algú hauria de justificar amb el suïcidi aquest vagarejar per l'escenari, Txèkhov ens dóna el drama més profund amb simples paraules «grises»:

Astrov: «Però avui, potser, a la mateixa Africa la calor tòrrida és una cosa monstruosa».²⁶

És estrany, però l'escriptor aparentment més vinculat a la vida ha estat, de fet, un dels que més s'ha mogut per emancipar la paraula, per arrencar-la del punt mort del descriptivisme.

Prengui's (us prego que no penseu que bromejo) una de les obres més característiques de Txèkhov: *Les llebres, faula per a nens*.

Un dia passaven per un pont
uns xinesos panxuts.
Davant d'ells, amb la cua erecta
corrien les llebres.

26. Del quart acte de *L'oncle Vania*.

De sobte, els xinesos cridaren:
«Vinga, agafeu-les!»
Les llebres aixecaren més les cues
i s'amagaren entre els arbusts.
La moral de la historieta és ben clara:
qui les llebres vol provar,
cada dia en llevar-se
el seu pare ha d'obeir.²⁷

Ja s'entén que és una autoironia, una caricatura sobre la pròpia obra. Però com sempre en les caricatures, la comparació subratllada és més aguda, més palesa, més llampant.

Òbviament, de la caça de les llebres pels xinesos panxuts difícilment se'n pot treure la moral: «El seu pare ha d'obeir.» La frase només es pot justificar amb la intrínseca necessitat «poètica».

Més encara.

La desordenada existència de les ciutats desenvolupades, que fa sobresortir homes joves i àgils, aspira també a la rapidesa del ritme que renova les paraules. Així, en lloc de períodes amb desenes de proposicions s'obtenen frases amb poques paraules.

Al costat de l'espècie de les proposicions txèkhovianes, el discurs nítid dels vells, Gogol per exemple, ja sembla el quequeig d'un seminarista.

La llengua de Txèkhov és precisa com un «a reveure!», simple com un «doneu-me una tassa de te».

En la forma expressiva del conte breu i lacònic ja s'obre pas l'apressat crit del futur: «Economia!»

Aquestes noves formes d'expressió del pensament, aquesta justa posició envers els problemes reals de l'art donen dret a parlar de Txèkhov com d'un mestre de la paraula.

De darrere la figura —habitual per al filisteu— d'un pidolaire descontent de tot, que intercedeix a la vora de la societat en favor dels homes «ridículs», de darrere el Txèkhov «cantor del crepuscle», es perfilen ja els trets d'un altre Txèkhov, del vigorós i alegre artista, de la paraula.

27. A l'original rus, l'últim vers és justificat només pel metre i per la rima.

Carta oberta als obrers²⁸ (1918)

Companys! El doble incendi de la guerra i de la revolució ha devastat les nostres ànimes i les nostres ciutats. Els palaus de la fastuositat d'ahir són esquelets cremats. Les ciutats esventrades esperen nous constructors. Amb el remolí de la revolució s'ha arrencat de les ànimes les retorçades arrels de l'esclavitud. L'ànima popular aspira a una gran sembra.

A vosaltres, que heu recollit el patrimoni de Rússia, a vosaltres que —n'estic convençut!— demà sereu els amos de tot el món, dirigeixo una pregunta: ¿amb quins fantàstics edificis recobrireu els llocs dels incendis d'ahir? ¿Quins cants i quines músiques es difondran des de les vostres finestres? ¿A quines bíblies revelareu les vostres ànimes?

Amb estupor, des dels escenaris dels teatres requisats, sento sonar altre cop *Aïda* i *La traviata*, amb tota mena d'espanyols i de comtes, i veig en les vostres poesies les mateixes roses dels hivernacles senyorials, i descobreixo com els vostres ulls s'abaixen davant de teles que representen la magnificència del passat.

Aleshores, quan les forces elementals desencadenades per la revolució s'apliquin, ¿sortireu, els dies de festa, amb l'enfilall a l'armilla, coll dur i ben encorbatats a les placetes davant el soviets del barri, i jugareu amb dignitat al croquet?

Sapigueu que per als nostres colls, per als colls dels Goliats del treball, no hi ha números apropiats en el guarda-roba dels colls de camisa de la burgesia.

Només el començament de la revolució de l'esperit pot purificar-nos de les andròmines de l'art antic.

La raó us protegeixi de la violència física contra els vestigis de l'art. Envieu-los a les escoles, a les universitats, per a l'estudi de la geografia,

28. Publicat a *Gazeta futurístov* (Revista dels futuristes), Moscou, 15 de març de 1918. Únic número publicat.

dels costums i de la història, però refuseu amb menyspreu qui us ofereixi aquests fòssils en lloc de la bellesa vivent.

La revolució del contingut, socialisme-anarquia, és inconcebible sense la revolució de la forma, el futurisme.

Agafeu amb avidesa els trossos de l'art sa, jove i rude, que us oferim.

Ningú no pot saber per quins gegantins sols serà il·luminada la vida del futur. Potser els pintors transformaran en multicolors arcs de Sant Martí la pols grisa de la ciutat; potser de les crestes muntanyoses ressorgirà ininterrompuda la música tonant dels volcans transformats en flautes; potser les ones dels oceans estaran obligades a picar contra xarxes de cordes esteses des d'Europa fins a Amèrica. Només hi ha una cosa clara: la primera pàgina de la història contemporània de les arts l'hem fullejada nosaltres.

Carta oberta al Comissari del Poble per a l'Educació, company Lunatxarski²⁹ (1918)

Company! Heu donat la vostra aprovació perquè fos representat i publicat el *Misteri buf*.³⁰ Jo us he convidat i també els vostres companys a la primera lectura del *Misteri* per tenir una confirmació de la seva necessitat per part de les persones que la desitjaven. Heu definit el *Misteri buf* com l'única obra de teatre de la revolució. A partir d'aleshores heu tingut prou temps i material per revisar la vostra opinió. Heu rebut una còpia del *Misteri*, heu assistit a l'assaig general, i no només no heu canviat les vostres paraules, sinó que fins i tot les heu repetit en un article aparegut al *Pravda* i ara al discurs inaugural pronunciat al teatre abans que s'alcés el teló. Evidentment, company, no estàveu sol en això i expressàveu de manera precisa les aspiracions de la Comuna, ja que el *Misteri* va tenir la unànime aprovació de l'Oficina Central per ser representat per les celebracions d'Octubre.

Durant els primers dos dies, l'actitud del públic no ha estat diferent de la vostra i n'hi haurà prou amb recordar l'alegria sorollosa que va esclatar després del pròleg. Per tant, sembla clar que la feina de la impremta soviètica és la de difondre el *Misteri* en els ambients proletaris i, on es trobin deficiències en la representació, d'esmerçar tots els esforços per eliminar-les. En canvi, és diferent el parer de l'únic diari de teatre que existeix actualment, *Jizn' iskússtva* (Vida de l'art), òrgan oficial dels teatres i els espectacles del Comissariat per a la Instrucció. En aquest únic diari teatral soviètic, el muntatge del *Misteri buf*, acceptat i amb el suport del poder soviètic, és considerat com un fenomen de baixa adulació i explicat

29. Publicat a *Petrogràdskaia Pravda* (La veritat de Petrograd), Petrograd, 21 de novembre de 1918.

30. Vegeu-ne la traducció catalana a MAIAKOVSKI, Vladímir, *Teatre*, I, Col. «Cara i creu», Edicions 62, Barcelona, 1984. Traducció directa del rus de Joaquim Horta i Manuel de Seabra.

«amb el desig de complaure els nous amos per part de qui encara ahir somiava amb un retorn a la Rússia anterior a Pere». Sense meravellar-me i sense tenir en compte l'aspecte entusiàstic d'una valoració semblant dels meus versos, escapats fatigosament a tota mena de censura, per part del destacat autor de l'article, A. Levinson,³¹ que ha traslladat a les nostres pàgines les oprobioses mesquineses del difunt *Retx'* (La paraula), em sento indignat pel fet que una insinuació semblant hagi aparegut en un diari del poder soviètic, que ha donat la seva aprovació al *Misteri*. No parlo del judici de caràcter estètic (que seria admissible de qualsevol manera però del qual no es parla a l'article), sinó de la condemna moral del *Misteri*.

Si l'autor de l'article té raó i el *Misteri* *buf* suscita només un «aclaparador sentit d'inutilitat, d'esforç que emana de tot allò que s'esdevé sobre l'escenari», aleshores és un delictes gastar diners per fer-lo representar i traïr la confiança de la classe obrera; si, per contra, teniu raó vós amb el fet de fer representar el *Misteri*, aleshores refuseu com calgui aquesta loquaç calúmnia. Tot cridant la redacció del diari i l'autor de l'article a respondre davant el tribunal de l'opinió pública per la bruta calúmnia i per l'ofensa al meu sentiment revolucionari, reclamo també la vostra atenció en aquest fet, company comissari, ja que considero aquest com un infame atemptat organitzat contra l'art revolucionari.

3 1 Article difamatori contra el *Misteri* *buf* publicat l'11 de novembre de 1918, firmat per A. Levinson, antic col·laborador del diari *Retx'* (La paraula), òrgan del KDP (Partit Demòcrata Constitucional), partit contrarevolucionari que representava els interessos de la burgesia imperialista russa, encara que durant algun temps pretengués semblar progressista.

Carta oberta al Comissari del Poble per a la Cultura, company Lunatxarski³² (1920)

Anatoli Vasílievitx!³³ S'ha format una classe sencera de persones «que no han tingut temps de respondre a Lunatxarski».

Durant la discussió sobre *L'alba*, vós vaau explicar un gran nombre de coses, entre les més inversemblants, sobre el futurisme i sobre l'art en general, i després... heu desaparegut. Nosaltres estem habituats a considerar amb serietat les paraules pronunciades per un comissari del poble, i, per tant, és necessari desmentir-vos amb la mateixa serietat.

Les vostres afirmacions: 1) el teatre-mítng ha fastiguet; 2) el teatre té quelcom de màgic; 3) el teatre s'ha de submergir en un somni (del qual, la veritat, sortim més enfortits); 4) el teatre ha de ser ric de contingut; 5) el teatre necessita un profeta; 6) per contra, els futuristes són contraris al contingut; 7) els futuristes són incomprendibles; 8) per contra, els futuristes s'assemblen tots entre ells; i 9) la manera futurista d'embellir les festes dels proletaris suscita protestes d'aquests darrers.

Conclusions: 1) el futurisme és un cadàver pudent; 2) allò que hi ha de futurista en *L'alba* només pot «comprometre».

Començaré pel final:

¿Què heu trobat de futurista en *L'alba*? ¿L'escenografia? L'escenografia és suprematista. ¿On hem vist, a Rússia, la pintura dels futuristes? Vós heu esmenat Picasso i Tàtlin.³⁴ Picasso és cubista. Tàtlin està a favor del quadre en relleu. Evidentment vós enteneu per futurisme tot l'art anomenat d'esquerres. Però aleshores, ¿per què canonitzeu el Teatre de Cambra

3 2. Publicat a *Vestnik teatra* (Butletí de teatre), núm. 75, Moscou, 1920.

33 .Anatoli Vasílievitx Lunatxarski (1875- 1933), filòsof marxista, crític i dramaturg, durant dotze anys va ser comissari soviètic de l'Educació de la FRSSR.

34. Vladímir Evgráfovix Tàtlin (1885- 1953) pintor, capdavanter del moviment constructivista: després de la Revolució d'Octubre va ocupar el càrrec de director d'Arts Plàstiques al Comissariat del Poble per a l'Educació.

de l'Acadèmia? ¿O, potser, l'embafador futurisme femení de Taírov³⁵ és més pròxim al vostre cor? Si us compromet tot allò que és d'esquerres, destruïu la secció teatral amb Meyerhold,³⁶ prohibiu la secció musical amb Lure,³⁷ disperseu la secció d'arts figuratives amb Sterenberg,³⁸ feu tancar els tallers estatals, ja que l'escenògraf de *L'alba*, Dmítriev,³⁹ ha sortit d'ells amb la més alta qualificació, hi va rebre el primer premi! I a més, en general, tres quartes parts dels estudiants són d'esquerres. I, naturalment, heu de prohibir el vostre *Ivan al paradís*.⁴⁰ Les anècdotes a l'infern, en efecte, són pronunciades amb el complicat llenguatge de Krutxònykh.⁴¹ I, finalment, prohibiu a tothom, llevat de Koròvin,⁴² de preparar escenografies. En efecte, tots els escenògrafs (Iakúlov, Kuznetsòv, Kontxalovski, Lentulov, Maliútin, Fedòtov)⁴³ són «futuristes» de diferent mena. Així, tots els esforços tendiran a protegir Koròvin de tota influència natural dels nostres temps. Déu no vulgui que aquest escenògraf mori, perquè aleshores no quedarien escenògrafs ni tan sols de dretes.

Però ¿no us sembla una mica incòmode haver d'«explicar» tantes coses comprometedores? En efecte, tots aquests homes són els únics artistes que han col·laborat sempre amb el poder soviètic, i sovint es tracta de comunistes.

Tot això s'ha transformat en una pila de cadàvers pudents.⁴⁴

Anatoli Vasílievitx! La vostra estimada frase és: «El proletari revisarà críticament l'art del passat i escollirà ell mateix allò que li calgui.» Si des del vostre punt de vista el futurisme és una mena de garlanda del passat burgès, aleshores «reexamineu» i «escolliu», perquè, teòricament, aquells que han mort abans, com és natural, han de pudir més.

35. Taírov, director de teatre, que va muntar *L'anunciació* de Paul Claudel al Teatre de Cambra.

36. Vs.E. Meyerhold (1874-1940), conegut director de teatre.

37. A.S. Lure, compositor que dirigia la secció musical del Comissariat del Poble per a l'Educació.

38. David Petròvitx Sterenberg (1881-1948), artista, director de Belles Arts.

39. Vegeu la nota 50.

40. *Ivan v kraio*, peça de Lunatxarski.

41. Alexei Elisèievitx Krutxònykh (1886-1966), poeta, un dels fundadors del cubofuturisme. Va inventar un nou llenguatge poètic, el llenguatge transcendental o *Zaúmnvi*.

42. Konstantin Alexèievitx Koròvin (1861-1939), pintor de l'Exposició de Pintors Fraternal d'Avantguarda.

43. Pintors, membres del grup Le Valet de Carreau (Bubnovyi valet), que acollien en les seves exposicions els pintors futuristes, però sobretot estaven influïts per Cézanne i Van Gogh. La seva primera exposició es va realitzar el 1910. El grup va existir fins a 1926.

44. Maiakovski es refereix a la intervenció de Lunatxarski a la polèmica sobre el muntatge de *L'alba*, d'Émile Verhaeren. Lunatxarski havia dit: «El futurisme ha quedat, però ja put. És a la tomba només fa tres dies, però ja put». *Vestnik teatral* (Butlletí de Teatre), núm. 75, Moscou, 1920, p. 14.

¿En què és millor la fetor de Txèkhov-Stanislavski?

¿O bé aquests ja són relíquies?

Els ornaments dels futuristes susciten protestes del proletariat.

¿Però per ventura Kerenski⁴⁵ no suscitava entusiasme? ¿Per ventura no l'alçaven triomfalment?

¿De quina manera heu aconseguit transformar aquest absurd entusiasme en just menyspreu?

Mitjançant l'agitació. Mitjançant la propaganda. Comencem a difondre l'art nou, i potser les protestes es transformaran en entusiasme.

Sou realment vós qui heu escrit en el vostre opuscle *Discurs sobre l'art*⁴⁶ —en ocasió de la inauguració dels tallers estatals per a les arts figuratives de Petrograd—: «El futurista Maiakovski ha escrit l'obra poètica *Misteri buf*. He vist quina impressió suscita aquesta obra en els obrers: els fascina» (p. 26).

Fascina i fa pudor. Us sentiu una mica incòmode, ¿no és cert?

Els futuristes s'assemblen.

Conduïu el més genial dels proletaris a la galeria Tretiakovski. Ja veurem si, sense vós i sense catàleg, estarà en condicions de trobar Vereixtàguin.

Afegeixi's el que segueix: el xinesos que arriben per primera vegada al país dels blancs afirmen que tots els blancs s'assemblen entre ells com gotes d'aigua. Però després s'hi acostumen.

Els futuristes són contraris al contingut.

Heu estat vós qui ha escrit: «El futurista Maiakovski ha escrit el *Misteri buf*. El contingut d'aquesta obra són totes les experiències gegantines del nostre temps; un contingut que, per primera vegada en les obres d'art d'aquest últim període, s'adequa a la realitat de la vida» (p. 27, A.V. Lunatxarski).⁴⁶

«S'adequa», «per primera vegada». I de cop fa pudor. Una expressió infeliç, la vostra, ¿no us sembla?

Els futuristes són incomprendibles.

¿Per ventura l'art antic és comprensible? ¿Per què s'han estripat els tapissos del Palau d'Hivern, per fer-ne mitjons? Recorreguem a la propaganda i comprendran.

Cal un profeta...

¿I això de «ni Déu, ni tsar, ni heroi»?

El teatre se submergeix en el son...

¿I la fusió entre l'actor i l'espectador? Si dorms no et pots fondre!

El teatre té quelcom de màgic...

45. Alexander Fiódorovitx Kerenski (1881-1970), ministre de Justícia, de la Guerra, i primer ministre després de la revolució del febrer de 1917. Va ser enderrocat pels bolxevics i va fugir als Estats Units.

46. No ens ha estat possible consultar aquesta edició de Lunatxarski referida per Maïakovski.

¿Però no és possible que el proletari transformi els vells encantaments en termes de producció? «Art d'allò que és elevat»: ¿no és possible que això sigui un sinònim de «per gràcia divina»? ¿No és possible que hagi estat inventat pels representants de l'art per donar-lo a entendre a la «casta superior»?

El teatre-mítting no serveix.

¿El mítting ha fastiguejat? ¿Com? ¿Realment els nostres teatres organitzen o han organitzat representacions-mítting? Si ells encara no han arribat, ja no dic a l'Octubre, sinó ni tan sols al Febrer. Això no és un mítting, sinó *le jour fixe*⁴⁷ de *L'oncle Vania*.

Anatoli Vasílievitx! Al vostre discurs heu recordat la línia política del partit comunista rus: moveu-vos amb els fets. «El teatre té quelcom de màgic» i «el teatre és son» no són fets. També es podria dir perfectament: «El teatre és una font.»

¿Per què? Bé, no és una font!

Els nostres fets són: els «comunistes-futuristes», l'«*Iskússtvo Kommuny*» (Art de la Comuna), el «Museu de la cultura pictòrica», la «representació de *L'alba*», el «*Misteri buf* que s'adequa», l'«escenògraf Iakúlov», *150.000.000*, «nou desenes parts dels estudiants són futuristes» i altres coses. Sobre les rodes d'aquests fets correm cap al futur.

¿Amb què podreu desmentir aquests fets?

47. El dia marcat.

Intervenció en el debat sobre l'escenificació de *L'alba* al primer teatre de la FRSSR⁴⁸ (22 de novembre de 1920)

Companys, aquí la representació de *L'alba* ha estat titlada d'absurditat futurista, i, en prendre aquest camí perillós, jo puc definir-vos com a filisteus. Vosaltres us heu indignat a causa d'un espectacle que és futurista, heu dit que això no us aporta res i que esteu obligats a pensar molt per entendre el que succeeix a l'escenari. Oblideu que, a més d'escenaris futuristes, en el teatre també hi ha escenaris realistes. No heu parat atenció en aquestes obres mestres «realistes» que serveixen per adornar el teatre de l'ex-Zon.⁴⁹ Però ¿per què aquests ous, amb punxes d'eriçó dins, mai no són exemples d'un art esplèndid? Des del punt de vista del realisme, des del punt de vista d'aquell qui us dóna una determinada escenografia, i des del punt de vista del color, aquest teló no està pintat simplement de vermell,⁵⁰ això és, si voleu, tota una idea, és la revolució, és el sol, és allò que més us plagui! Si partiu d'aquest punt de vista, direu que totes les decoracions són decoratives i nosaltres us les donem en lloc d'aquells ornaments decoratius que us resultaven agradables, que no us destorbaven la vista amb una casa potinera. Vosaltres heu omplert el vostre reduït i calmat gust amb una cosa petita. Però fins i tot el gust es revoluciona gradualment. El teatre Omon en el seu temps semblava un teatre enormement revolucionari, perquè al començament es tractava d'un gust decadent ofert per primera vegada al públic, mentre que abans simplement es veien tavernes amb dones nues pintades. Jo crec que és indispensable ometre un plantejament semblant del problema, dir que el que és futurista, incompreensible, és, en conseqüència, una porqueria. ¿Alguna cosa us ofèn, us xoca? Pitjor per a vosaltres.

48. Publicat a la revista *Sovètskii Teatr* (Teatre soviètic), núm. 8, Moscou, 1936. *L'alba*, de Verhaeren (muntatge de Vs.E. Meyerhold i V.M. Bebutov), es va estrenar el 7 de novembre de 1920. La polèmica va esclatar el 22 de novembre.

49. El Primer Teatre de la FRSSR va ocupar una sala on, abans de la Revolució d'Octubre, es feien espectacles sota la firma Omon i després Zon.

50. Al teló de *L'alba*, l'artista V.V. Dmítriev (1900-1948) va pintar-hi un cercle vermell.

Passem a una altra cosa, sempre atenent a l'espectacle en qüestió. Diuen que és una porqueria. I bé, és pèssim. Jo he assistit a una esplèndida representació de *L'anunciació*,⁵¹ perfecta pel que fa a la precisió dels detalls. Però els espectacles dedicats a la resurrecció de criatures mitjançant la intervenció de la força divina sempre seran bajanades. Seran sempre una llardesa mentre els muntin.

¿Què hi ha, doncs, de valor en el nostre teatre? Certament no el que ha estat realitzat. Pregunteu al mateix company Meyerhold i ell no us dirà: «Mireu, companys, jo he muntat *L'alba* i ara em moro i vosaltres us canseu de Rússia.»

Aneu al Teatre d'Art, encara hi trobareu aquests enganys. Vosaltres heu dit: «Confieu *L'alba* de Verhaeren a aquest teatre.» ¿Sabeu què us respondrà? «Només ens falta que ens posem a representar obres de propaganda!»

El valor del Primer Teatre de la FRSSR consisteix en el fet que, contràriament a tots els altres teatres, aquest ha passat de la vella escenografia a una de nova. Es tracta de la primera i enorme conquesta d'aquest teatre.

Aquí un company ha dit: «He vist el vostre profeta i no em convenç perquè s'està damunt un cub»; però si el posés dret damunt una maleta, ¿trobeu que seria més real? Un profeta real no el tindreu, encara que el vulgueu col·locar en qualsevol lloc! El profeta és una absurditat, el poseu on el poseu. Nosaltres hem afrontat de ple el problema: al teatre té valor tot allò que deriva de la novetat, és dolent tot allò que arriba de l'exterior, tot allò que hem hagut de representar fins ara. Sí, cal enderrocar aquesta absurda barrera i han d'actuar tant els actors com el públic. Els companys han dit que els actors es llançaven enmig del públic per donar-li una mica d'impuls. Però, companys, ¿en quin teatre és possible fer-ho? Imagineu-vos que en el Teatre d'Art tots aquests oncles Vània, totes aquestes ties Mània ultrapassessin la barrera, que juntament amb el policia de torn s'en-caminessin al llarg dels carrers de la ciutat tot cantant la Internacional!

Companys, jo afirmo categòricament que l'actitud general, així com la crítica en les confrontacions de *L'alba* són poc encertades. Vosaltres no critiqueu un espectacle determinat sinó el camí que aquest teatre s'ha prefixat de recórrer. Ara bé, es tracta d'un camí molt just. Aquest teatre comprèn que el teatre no pot existir fora del nostre temps. Això no significa que s'hagin de cridar des de l'escenari certes consignes sinó que tot el que passa en aquest teatre haurà de ser sentit com a pròxim a vosaltres. Tot allò que ha succeït en el teatre i tot allò que ha estat criticat pels oradors prové del teatre de la vella escola. Per això proposo de discutir aquell

51. Misteri del poeta i dramaturg francès Paul Claudel, muntat per A. Taïrov al Teatre de Cambra i estrenat el 16 de novembre de 1920.

mètode i aquells camins que han estat triats pel teatre que ha representat *L'alba*. També jo estic insatisfet d'aquest espectacle i he sortit de la sala a mig acte, perquè un actor parlava feia dues hores de no sé ben bé quines quimeres. Aquesta quimera no forma part del moment actual.

La Krúpskaia ha protestat bastant violentament al *Pravda*⁵² i ha dit: «Tingueu la bondat de no mofar-vos més d'un autor difunt.» Com vulgueu, companys, però, si aquest espectacle és revolucionari, en això la presa de Perekòp⁵³ us ha estat més pròxima que no tot aquest Verhaeren. No existeix cap obra de teatre que no es torni antiga, després d'una o dues setmanes, sense parlar d'una cosa tan antiquada com Verhaeren. Vosaltres sabeu com ha acabat els seus dies Verhaeren: s'ha tornat militarista i en algunes obres seves fins i tot antisemita. I així, ¿per respectar un mort, hem de deixar tot això com està, una vegada que volem tenir un text revolucionari? No, nosaltres hem de canviar-ho. Hem destruït moltes coses d'aquestes, ¿per què hem de fer tants compliments amb una cosota com *L'alba* de Verhaeren? Hem de trencar, revolucionar tot allò que hi ha d'antiquat i de vell en el teatre i, si la primera representació resulta infeliç des del punt de vista estètic, des del punt de vista del trasllat a províncies, encara hem de cridar el nostre visca per aquesta obra, com la primera tendència revolucionària en el camp del teatre!

2

Companys, llàstima que Lunatxarski se n'hagi anat. Pensava presentar-li la meua salutació de part d'aquells cadàvers pudents dels quals ell avui ha parlat amb tanta desimboltura. Fa dos anys va aparèixer un article de Lunatxarski en què deia, per escrit, que per primera vegada en la història del moviment revolucionari havia nascut una obra de teatre que s'identificava plenament amb tot el *phatos* del nostre temps. Es tractava d'una obra de Maiakovski: *Misteri buf*. Amb això la qüestió de la mala olor passa una mica a segon pla. Si nosaltres, futuristes, continuéssim sent cadàvers pudents, faria meua aquesta declaració de Lunatxarski i me n'aniria d'un sovieta a l'altre i diria: «mireu aquí, com sóc d'esplèndid», i faria representar arreu la meua obra. En canvi, transcorreguts dos anys, dic: «És una porqueria», i la refaig, atès que la nova realitat revolucionària ens de-

52. Nadièjda Konstantínovna Krúpskaia, la dona de Lenin, va publicar l'article «El muntatge de *L'alba* de Verhaeren», al *Pravda*, el 10 de novembre.

53. El 18 de novembre Meyerhold va incloure a l'espectacle de *L'alba* una comunicació sobre la presa de Perekòp per l'Exèrcit Roig.

mana obres noves, i aquestes només les creem nosaltres, poetes i escriptors revolucionaris.

Al company Lunatxarski he de contestar-li bé —si no pretén trastornar-vos sense sentit— que nosaltres, els futuristes, hem estat els primers a allunyar-nos de les formes típiques de l'intel·lectualisme amb subordinacions per arribar a una realitat revolucionària. Ell ha de saber que, en nom d'aquesta realitat revolucionària, en nom d'aquest immens contingut, nosaltres hem desencadenat una ofensiva revolucionària contra tots els vells teatres. Lunatxarski ha de saber que només nosaltres, artistes-futuristes, ens hem disposat a un veritable treball de caràcter polític i propagandístic en el camp de l'art. Ha de saber que, si no hem creat obres poètiques sorprenents, això només es degut al fet que les nostres forces poètiques han sorgit en la lluita contra Wrangel i Polònia.

A més a més el company Lunatxarski afirma que jo combato certs profetes i l'element profètic a les obres de teatre, mentre que ell, per contra, ens ofereix un contingut d'immens valor. Però no és d'aquests profetes que jo parlava. Jo parlava dels profetes que ens ofereix la burgesia, els profetes de llargues cames que tothom havia de seguir com un ramat d'ovelles. Lunatxarski exigeix que l'obra de teatre inflami, inspi, contagiï. A això responc que el còlera i el tifus exantemàtic contagien, però ¿per ventura són una bona cosa? Ell ha dit: a vosaltres, futuristes, se us han ofert totes les possibilitats, però el proletariat s'ha pronunciat contra vosaltres, ha demanat que es traguessin d'enmig les vostres monstruositats. Això ha ocorregut perquè en el camp de l'educació i de la instrucció artística no s'havia fet res. ¿Per ventura Kerenski no ha estat portat al triomf, i en canvi ara l'han derrotat fins al punt que ni tan sols és possible escriure el seu cognom? Estigueu atent, Lunatxarski, vigila si la mala olor no es troba realment a dues passes d'ell. ¿Per quina ideologia revolucionària és motivada en realitat aquesta irrupció dels veterans en el sector artístic?

Lunatxarski ha dit que els mítings fastiguegen. Sí, fastiguegen qui compleix un treball pràctic en el camp de la propaganda i de l'agitació. Però jo he vist un article al *Pravda* on es llegeix que fastiguegen les formes de l'agitació. Doneu-nos obretes de teatre d'agitació i veureu quina impressió susciten. Sí, és l'agitació dedicada a la mala olor la que fastigueja. S'hi conta que en el curs de no sé ben bé quina reunió han estat presentades 13 resolucions: totes refusades. Hi havia, entre d'altres coses, resolucions sobre el problema de l'aprovisionament. Però, després de l'agitació desenvolupada per un teatre d'agitació i propaganda,⁵⁴ les resolucions van ser aprovades. Fins i tot en una qüestió tan modesta la importàn-

54. Es refereix als teatres ambulants d'agitació, que actuaven a la província en el moment de la distribució de blat.

cia del teatre és immensa. En canvi Anatoli Vasflievitx ens proposa de dormir en el teatre: ens diu que el teatre és somni. ¿En quins manuals heu llegit que l'acció teatral és somni? L'acció teatral és lluita, no somni.

Lunatxarski diu que l'agitació ha de ser pràctica. Nosaltres protestem contra *L'alba* precisament perquè tots aquests Aerenien⁵⁵ no s'han fet concrets sinó que resten somnis inventats totalment. Anatoli Vasflievitx, nosaltres no tolerarem més a les nostres obres ni una paraula que faci olor de misticisme. Si parlem d'obres de teatre abstractes, ho fem només en relació amb el moment actual. Encara no existeix un teatre polític, d'agitació. Sols a força de llaurar, d'excavar, tindrem un teatre d'aquest gènere. Visca el teatre de Meyerhold, encara que de moment el seu espectacle no ha estat dels més feliços.

55. Heroi de la peça *L'alba*, de Verhaeren.

Intervenció en el debat sobre la dramaturgia d'A.V. Lunatxarski⁵⁶ (26 de novembre de 1920)

Companys, habitualment la posició dels oradors que intervenen contra Lunatxarski és extremament desavantatjosa: o Lunatxarski desapareix ràpidament per tractar un afer urgent, o no dóna resposta a l'orador, o Lunatxarski té l'última paraula com a conferenciant i el pobre orador no se'n surt més bé. Jo, com a bon coneixedor de les urpes d'Anatoli Vasílievitx, no voldria que això es repetís, però em penso que les seves urpes seran amables, perquè el que deia Lunatxarski pot ser exhibit a qualsevol: això ho deia l'autèntic futurista, no el futurista que seguidament us presentaré, sinó aquell que sota el punt de vista general es considera futurista. Ara ha sortit a la llum dels diaris, a la llum de les nostres consciències, la lluita entre els corrents d'esquerra i de dreta, que units ens diem futuristes, ¿i el poder? El poder ens diu: vosaltres us heu enfonsat en el vostre individualisme però nosaltresensem en una nova classe amb una gran riquesa de contingut de passat i una riquesa de contingut encara més gran de futur. I els futuristes murrís contesten: si us plau, ens sembleu obscurs. ¿No és això un signe de la vostra estupidesa? Com a prova, Lunatxarski diu: he llegit les meves obres a obrers i n'han tingut l'aprovació. D'altra banda, qualsevol jove com jo reuneix vint persones d'Obukhovski que han entès la peça. De nou ens parla el poder: vosaltres feu molta feina sense grans resultats, però per a nosaltres l'art és necessàriament ric de contingut. Però els futuristes diuen: ¿per què ens serveix el contingut? I avui Anatoli Vasílievitx, almenys en relació amb Platon Mikhàilovitx,⁵⁷ ha pres aquesta posició tan poc envejable respecte al futurisme. No per res els artistes amb orientació d'esquerra li han donat suport. A Taírov li agraden les paraules, li agrada el buit: si us plau, qualsevol peça pot ser presentada en escena, i jo, que he vist a *L'anunciació*, propa-

56. Publicat a *Literatúrnoe naslédstvo* (Herència literària), vol. 65, Moscou, 1958.

57. Platon Mikhàilovitx Kerjentsev (1881-1940), agitador social i literat.

ganda dels capellans, vaig comprendre que estava feta per a Taírov. Volkenxtein⁵⁸ diu: ¿què fer, si els versos ens vénen a l'ànima? Se li pot contestar: salveu-vos-en, com en general de les calamitats naturals.

Però companys, ¿què és això? He de dir-vos que el punt de vista de Platon Mikhàilovitx tampoc no em satisfà. No considereu la meua intervenció d'avui com una intervenció burocràtica. Em sembla definitivament que aquí no hi ha diferències de punt de vista. Alguns comunistes es van insultar entre ells discutint sobre la poesia. Jo us vaig descriure dos moments en els quals es troba l'art d'esquerres. Qui no hi creu, pot dirigir-se a l'informe on nosaltres, falsos futuristes, ens vam presentar inadecuadament com a cadàvers pudents. Si en el camp poètic no trobo cap punt de suport, ells tenen raó perquè, sent el futur del poder de l'Estat, ells van criticar tot el que era futurisme, i jo, el poeta Maiakovski, personalment me'n vaig convèncer. Anatoli Vasílievitx diu: Espereu! ¿On aneu? ¿I el somni, i la forma? Tu, company Lunatxarski, ens vas imposar aquest camí. Per això tingues l'amabilitat de no abandonar-nos. Nosaltres ho acceptem: a fer punyetes l'individualisme, a fer punyetes la paraula, l'emoció, nosaltres mateixos, si no podem comprendre realment que subordinem totes les nostres idees i paraules, que fins i tot podem refusar la nostra pròpia personalitat. Volkenxtein va dir que no es pot obligar el poeta. Us equivoqueu: no es pot obligar el poeta però ell mateix es pot obligar.

Anatoli Vasílievitx a la seva crítica impietosa, que totes les noies solteres ens mostraven, no mereixia la misericòrdia de la polèmica. Anatoli Vasílievitx representa el Comissariat del Poble per a l'Educació; però aquelles mirades que dóna al sector de l'art no són les mirades que dóna al sector polític i que van escandalitzar el comitè central del partit. Això m'és igual, però el futurisme dolç i correcte troba expressió en les idees del company Lunatxarski i en la seva obra. Aquesta multitud futurista, ¿és pitjor en què?

No, Anatoli Vasílievitx, des del punt de vista ideològic és correcte o incorrecte, però com a home d'art, com a professional, no com a Volkenxtein, jo declaro que des del punt de vista de l'art contemporani, els que intenten continuar en els rails comunistes i que en comptes del misticisme consideren la seva feina com a producció —el que va dir Lunatxarski i el que va dir Kerjentsev— són absurds.

58. Vladímir Mikhàilovitx Volkenxtein, dramaturg i teòric de la dramaturgia.

. Intervenció en el debat
«El pintor en el teatre contemporani»⁵⁹
(3 de gener de 1921)

Companys, en primer lloc adreçaré unes quantes paraules a l'orador que m'ha precedit.⁶⁰ Company, vós, que heu declarat amb precisió no ser un pintor artista, us heu acostat a nosaltres com ho faria un filisteu qual-sevol, no com un revolucionari. Vós pregunteu: ¿on és el somni, on és l'art, on és la poesia, on és la bellesa? Però, segons vós, ¿què és la bellesa? Són belles les paraules de Balmont.⁶¹

En altres paraules, tot és bell. Depèn només del vostre punt de vista. També la *Vídua alegre* és bella. ¿Per què no representar-la? Tot prosseguint per aquest camí incert, declareu: el teatre contemporani ha de combatre els mals socials. Però no es poden dir aquestes bestieses al segle XX! (*Aplaudiments.*) Sigueu tan gentils de no aplaudir, limiteu-vos a callar. També la pesta pulmonar i la tuberculosi són un mal. També l'especulació és un mal, però no té res a veure amb el vostre teatre. El teatre té els seus problemes, que s'han d'aturar des de dalt i s'atrinxeren darrere l'«esperit» revolucionari.

Alguns que s'han definit com a obrers han dit que el teatre ha de ser quelcom que s'aixequi per damunt de l'existència quotidiana, quelcom que sigui creat per qui no pensa en un tros de pa. Segons la nostra terminologia aquests són els «burgesos». (*Enrenou als seients.* President: «*Us demano que deixeu de cridar!*») Nosaltres coneixem milions d'homens les obres dels quals són el resultat d'una lluita furibunda per un tros de pa.

59. Publicat a MALAKOVSKI, V., *Polnòe sobrànie sotxinèni* (Obres completes), vol.12, Moscou, 1937. La intervenció va tenir lloc el 3 de gener de 1921 en una reunió al Primer Teatre FRSSR.

60. No se sap qui va ser aquest orador.

61. L'estenògraf no va registrar els versos de Balmont.

Nosaltres coneixem la *Fam*, de Knut Hamsun,⁶² fruit de sofriments inhumans i d'una lluita furiosa per un tros de pa. Podria adduir molts altres exemples. Aleshores, ¿per què acuseu escenògrafs i pintors, si fan quelcom per guanyar-se un tros de pa? Vosaltres treballeu a les fàbriques i a les oficines soviètiques per guanyar-vos la vida, nosaltres fem el mateix. (*Enrenou als seients.*) Companys, no m'interrompeu i no us deixeu endur gaire per l'ús de certs termes. Jo parlo simplement del fet... (*Enrenou*) que aquí s'ha acusat el teatre contemporani de vendre's per un tros de pa. ¿Per ventura penseu que tothom es dedica a la seva especialitat no per poder anar tirant sinó per viure en els núvols? Ara nosaltres hem baixat a la terra, sobre la qual lluiten per tenir el seu tros de pa tots els éssers vivents, i no tenim intenció d'abandonar aquesta terra per cap raó més o menys etèria. (*Enrenou, crits als seients.*) Companys, si a més de la veu posseïu també un cognom, podeu inscriure-us per parlar. M'he referit al discurs de l'orador que m'ha precedit per mostrar com no us interessa tot el que s'oposa (?)^{*} a la nova art. Avui heu vingut aquí per contemplar aquestes taques i aquestes cordes vermelles i no heu d'avançar tot agitant amenaçadorament el bastó. Quan vam ser a Odessa, amb Vasíli Kàmenski, vam penjar, davant l'entrada del teatre, tres pianos de maneta a l'aire lliure i el públic va amenaçar de fer-nos miques si no trèiem aquell ornament. I heus aquí que ara una completa plèiade d'oradors pren la paraula i no es posa a cridar que això no és art, sinó que s'engolfa en veritables discussions teòriques sobre les culpes dels artistes. Però no us indigneu, per a vosaltres és clar que això només pot ser discutit com un detall mentre no estigueu en condicions de discutir l'essència de la qüestió. ¿Per ventura no és així?

Els nostres arguments no es rebaten perquè no n'hi ha d'altres per oposar-se'ls, perquè cada ideologia que podria servir en aquest cas, perquè tot l'art antic forma part d'aquella ideologia burgesa que nosaltres vam repudiar a l'Octubre. I no és possible venir a nosaltres i tirar-la enrere. De tal manera que, darrere aquest tàcit i aparent acord, existeixen milers de persones encara nodrides pel vell pensament burgès, el qual observa espantat l'art nou mentre, amagat en el carreró de Kamergeriski,⁶³ continua generant el seu art ja superat. ¿Quines són les dissensions entre els dos teatres? Prenguem una obra qualsevol. ¿Com es planteja la repre-

62. La més coneguda de les novel·les de l'escriptor noruec Knut Hamsun (1859-1952). Aquest autor va guanyar el premi Nobel el 1920, cosa que el va fer molt popular. Durant la II Guerra Mundial va col·laborar amb els nazis i al final de la guerra va ser processat.

* El signe interrogatiu correspon a l'espai en blanc deixat per l'estenògraf, que no va poder captar la(es) paraula(es) de Maiakovski.

63. Avui travessera del Teatre d'Art, on hi ha el Teatre Gorki.

sentació? Prenguem *L'hort dels cirerers*: ¿com se'ns aproxima a aquesta obra? De la manera més simple: *L'hort dels cirerers*, òptim, força, escenògraf; ¿has vist com floreix a la primavera un cirerer? Aleshores, coratge, dóna'ns un hort de cirerers així. I imiten sense tenir en compte les exigències escèniques ni el que ha creat l'art contemporani. Això passa perquè entre cinc i deu mil persones que freqüenten el teatre demanen abans que res un espectacle i no allò que ens dóna Txèkhov. A l'escenògraf, li demanen la il·lustració i prou. Hom es preocupa que aquestes desenes de milers de persones vinguin al teatre i que no s'irritin si el treball és dolent. Però no és d'això del que es preocupa un director modern. Ell pensa a incloure-us a tots en l'acció, a fi que no sigueu àrids espectadors sinó que us llanceu vosaltres mateixos a recitar la comèdia o la tragèdia. ¿Per què ha vingut aquí el vell autor? Per preparar-vos una determinada moral, un sermó o la lluita contra la tuberculosi o contra el mal que fa el tabac, que apareix en aquesta escena.

La revolució ens ha arrancat els antics deures i ens ha ofert la possibilitat de veure quin és el fonament de la nostra professió, del nostre treball teatral. I heus aquí que, en aquesta revolució, nosaltres hem trobat dades precises per a la pintura. Nosaltres sabem que el volum o l'objecte, el seu color i la seva estructura lineal constitueixen l'ànima i el cor de l'art pictòric. Nosaltres hem trobat que a la presentació teatral de *L'oncle Vània* i de *L'hort dels cirerers* no hi ha realisme. Aquí el director us conquista com un bandoler, us tracta com a éssers insensibles, aïllats dels altres homes, que avancen al vostre costat, agafa aquests homes, que estan acostumats a córrer només en certes direccions per als seus afers personals o per fer compres, us disposa en columnes ordenades i us fa anar en plena harmonia amb els moviments de l'home que teniu al cantó i que en el nostre cas és l'actor.

Prengueu un poeta autèntic: no és un suggeridor de morals, ja no és poeta en aquest sentit del terme, però enmig de la confusió i el terrabastall escull el que és substancial: el procés de transformació de les paraules, les noves consignes i el nou fraseig inventat per la revolució. Ja no es tracta de la vella llengua d'Ostrovski.⁶⁴ Ell vol que als aplaudiments en escena vosaltres repliqueu amb aplaudiments a la sala i visqueu de la mateixa vida de què viu el poeta.

L'Octubre crea en l'art un conjunt sencer d'elements que s'integren. Aquí l'Octubre ha pres els moviments de la pintura per molts motius, potser perquè es tracta d'una de les arts més antigues, potser perquè la pintu-

64. Alexandr Nikolàevitx Ostrovski (1823-1886), dramaturg rus, un clàssic dels teatres russos.

ra aplicada era particularment necessària per a la revolució i per a l'artesanat industrial. Però aquesta revolució de la pintura haurà de superar un determinat capteniment en la valoració de la pintura i es girarà cap a ella com si fos un art teatral. Jo crec que en defensar el front comú dels seus companys «futuristes» seria unilateral intentar de concentrar la pintura en el teatre. Es tracta d'una cosa pràcticament impossible. Confieu a qualsevol escenògraf la direcció del *Misteri buf* i no us la farà. O millor, us la farà des del punt de vista del color, però no aconseguirà donar vida a aquells milions que des de la sala han de venir en ajuda de l'actor. En conseqüència, és necessari integrar l'escenògraf al director i instruir aquest darrer. Si voleu dur a escena, a tall de fantasia, una massa muda i variada, en el millor dels casos en sortirà un ballet dolent. Si no oferiu als actors una estructura verbal, el teatre romandrà mort. Les esplèndides tonalitats escenogràfiques irremeiablement són fetes malbé per aquella mala obra de teatre que es diu *L'alba*. Però el front revolucionari es defineix cada dia més i reorganitza les seves files, de manera que, després d'haver vist *L'alba* i escenificacions dolentes, en tornar a la perifèria portaran amb elles aquesta mena de focus i ja no tindran cap necessitat dels petits boscos⁶⁵ d'Ostrovski, es guardaran prou de representar-les, i es disposaran a construir un teatre nou. En la demostració, en la qual participen milers i desenes de milers de persones, el moviment d'aquesta multitud ja no serà regulat mai per la dèbil i rogallosa veu de Meyerhold, sinó pel crit d'una sirena.

Companys, no aconseguireu dur a escena la presa del Palau d'Hivern servint-vos d'*El bosc* d'Ostrovski. Es tracta d'una quimera. L'Octubre no ha arribat perquè ha estat representada una obra en la qual l'artista havia aconseguit expressar-se plenament des del punt de vista ideal. No. Tot aquell entusiasme i fervor que ha comportat la Revolució d'Octubre també exigeix noves formes en art. A cada moment de la nostra agitació estem obligats a repetir: ¿on són les obres artístiques? Nosaltres veiem signes segons les quals tots els cent cinquanta milions d'habitants de Rússia han d'avançar cap a l'electrificació.⁶⁶ I ens cal l'estímul per a un treball que es realitzi no només perquè treballar és necessari sinó en nom del futur. ¿Però és possible que d'*El bosc* d'Ostrovski o *L'oncle Vània* ens donin una cosa semblant? Ni somiar-ho! Per arribar-hi cal una instrumentació de tota la multitud en el sentit indicat per nosaltres, futuristes. Visca l'Octubre en art, que avança sota la bandera del futurisme i que acabarà el seu camí sota la del comunisme!

65. Referència irònica a la famosa peça d'Ostrovski *Les* (El bosc).

66. Amb motiu del VIII Congrés dels soviets de tot Rússia (22-29 de desembre de 1920), Lenin es refereix al pla d'electrificació de la FRSSR: «El comunisme és el poder soviètic més l'electrificació de tot el país.»

Intervenció en el debat «S'ha d'escenificar el *Misteri buf*?»⁶⁷ (30 de gener de 1921)

Companys, el cartell d'avui ha estat fet amb aquesta forma ingènua per un motiu del tot accidental. Hauria hagut de ser molt més ferm i categòric.

¿Ha de ser representat el *Misteri buf*? Sembla una pregunta més aviat estranya. Efectivament ens preparem per a la representació. Doncs, ¿de què es tracta? Heus aquí de què es tracta. Com moltes altres obres, també el meu *Misteri buf* té darrere seu una mena d'epopeia, que consisteix en el que segueix.

Iniciat ja fa tres anys, a l'època de la Revolució de Febrer, el *Misteri buf* estava enllestit dues o tres setmanes abans de les celebracions d'Octubre. Es decidí representar-lo. No parlaré aquí dels impediments que s'intentà de posar-hi. El fet és que es va decidir la representació i en fou el promotor A.V. Lunatxarski amb el seu llibret *Discurs sobre l'art*, en el qual escrivia: «Per primera vegada a la història de la revolució mundial se'ns ofereix una obra de teatre idèntica a tot el curs d'aquesta revolució. Jo he vist quina és la impressió que aquesta obra suscita en els obrers. Els fascina.» Salvat error, un bateig força prometedor. Però després de la tercera representació s'hi posaren enmig altres persones: un tal Levinson,⁶⁸ ex-crític del *Retx*, el qual també insistia en el seu complet coneixement de la psicologia proletària i afirmava que l'objectiu de l'obra era adular el proletariat. L'obra es va treure del repertori. Tres dies després un dels obrers, i precisament l'encarregat de la distribució de les entrades, Lèbedev, escrivia a l'*Iskússtvo Kommuny* (Art de la Comuna):⁶⁹ «Trobo inadmissible que aquesta obra sigui treta del repertori. En els dies de l'aniversari d'Octubre a Petrograd, la major demanda d'entrades ha es-

67. Publicat a la revista *Vestnik teatra* (Butlletí de teatre), núms. 83-84, Moscou, 1921

68. Vegeu *Carta oberta al Comissari del Poble per a l'Educació, company Lunatxarski* (1918).

69. Núm. 3, Peterburg, 22 de desembre de 1918.

tat per a aquesta obra.» Aleshores va intervenir «en defensa de les idees del comunisme» Maria Fiòdorovna Andrèieva,⁷⁰ que també deia que comprenia perfectament la psicologia dels obrers. Segons ella es tractava de veritables bajanades, l'obra no havia de ser representada pel fet que era incompreensible per a les masses obreres.

Amb el meu text a la maleta, em vaig traslladar a Moscou, on el *Misteri buf* fou llegit el dia de l'aniversari d'Octubre. A la secció moscovita de la instrucció pública del soviets d'obrers i soldats de l'Exèrcit Roig, Kàmeneva⁷¹ el va trobar molt apropiat per ser representant, perquè efectivament aleshores no hi havia altres obres, ni tan sols esbossos d'obres revolucionàries. Es decidí de representar-lo a Moscou, però «en defensa del punt de vista comunista» va intervenir Komissarjèvski,⁷² el qual va dir que l'obra no anava bé, que el proletariat no l'havia entesa (no recordo les paraules exactes). Arran de l'aniversari del Primer de Maig vaig treure altre cop del calaix el *Misteri* però no vaig anar a visitar els organismes centrals sinó que em vaig presentar als actors revolucionaris, als joves i als pintors revolucionaris i en el curs d'una assemblea general d'estudiants dels primers tallers estatals (Institut de Pintura, Escultura i Arquitectura, abans Institut Stròganov) del conservatori i de la filharmònica. Juntament amb els obrers de l'Institut es va decidir de preparar la representació de l'obra a la plaça de Lubianskaia. L'obra fou examinada per la secció moscovita de la instrucció pública, i per la comissió per a la celebració del Primer de Maig, i aleshores, en defensa dels «principis violats del comunisme», va intervenir Fritxe,⁷³ el qual va dir que el proletariat no hauria entès l'obra, i aquesta fou treta de nou del repertori.

Gairebé un any després, durant una reunió del Politprosvet,⁷⁴ s'escollia el repertori per a l'actual aniversari d'Octubre. Es van començar a recollir d'aquí i d'allà les obres, i entre d'altres també fou discutida la meua, que fou reconeguda no només com l'única revolucionària, sinó també en part comunista. I es va decidir de fer-la representar. Aquesta vegada va aparèixer, com a «defensor de les idees del comunisme», Txijevski,⁷⁵ el qual trobà l'obra un altre cop inadmissible des del punt de vista del proletariat.

Com que no tenia ni el temps ni la possibilitat d'explicar i de demostrar a tothom què és la meua obra, vaig començar a desplaçar-me d'un barri a l'altre per llegir el text als obrers. Desgraciadament, per ara aquí

70. Maria Fiòdorovna Andrèieva (Iurkòvskaia) (1872-1953), actriu i activista social.

71. Olga Davidovna Kàmeneva, encarregada el 1918 de la secció teatral del Comissariat del Poble de l'Educació.

72. Fiòdor Fiòdorovix Komissarjèvski (1882-1954), director d'escena.

73. Vladímir Maxímovix Fritxe (1870-1951), crític d'art i de literatura.

74. Organització de l'educació política.

75. Dmitri Fedòtovix Txijevski (1885-1951), dramaturg.

a Moscou he aconseguit visitar un nombre insignificant de barris, per exemple Rogojko-Simonovski, en el qual tres comunistes han dit que l'obra és magnífica i uns altres han dit que no val absolutament res (a Petrograd he voltat tots els barris). Al barri Rogojko-Simonovski, en el moment de la votació entre el públic (no sé quants serien els presents, però el local té una cabuda de 650 places), les mans que es van alçar amb parer contrari van ser 5, mentre que tots els altres, és a dir, prop de 645 persones entre obrers i soldats, es van declarar favorables a la meua obra. Però aquests companys no són suficients encara, i, si avui nosaltres (he convocat aquí els representats de tot Moscou, del Comitè Central del Partit Comunista Rus, de la Inspecció Obrera i Camperola, de la Unió Panrusa dels Treballadors de les Arts i d'altres organitzacions), si avui nosaltres, repetixo, que estem units aquí, trobem que aquesta obra és digna d'atenció, jo em permeto d'alimentar l'esperança que cap Vorobètxikov no intervinrà en nom del proletariat i demanarà que sigui tret del repertori. Aquest camí del calvari, que ja dura des de fa dos anys, m'ha fastiguejat terriblement.

I ara passo a la lectura. L'obra és presentada tal com era i, segons les noves circumstàncies que maduren, serà transformada. Quan mori, serà transformada per altres i, potser, així, esdevindrà encara millor. (A continuació, la lectura del *Misteri buf.*)

Intervenció en el debat sobre les tasques de la literatura i la dramaturgia⁷⁶ (26 de maig de 1924)

Companys, quan als passadissos he sentit de què es discutia aquí, m'he quedat meravellat pel fet que res no hagués canviat des de 1917. Considero poc productiva aquesta forma d'art, i considero més racional l'escriptura, però el company Zeldòvitx⁷⁷ m'ha avisat, i per tant he de parlar.

Sols em deturaré a la intervenció del company Lelèvitx⁷⁸ que es refereix a nosaltres, col·laboradors del *Lef*,⁷⁹ únic baròmetre de l'art revolucionari. Aquí s'ha dit que només té dret a viure l'art que sigui arma de la classe obrera, de la classe que avança sota la bandera del comunisme: només aquest art ha de ser sostingut amb tots els mitjans per entitats i editorials, només aquest art té dret d'existir a la república.

Però en aquest punt comencen els «peròs». L'art ha de ser una arma. L'arma que el pintor, l'escriptor i l'actor forneixen a la classe. Però des del punt de vista del comandant de la intendència que recull tot l'art, ¿d'aquí a cinc o deu anys no es jutjaran aquests fornidors per haver deixat podrir els proveïments? Segons aquesta manera de veure cal dir: «Sí, la intendència es veurà complicada d'acord amb tots els paràgrafs del codi penal.» Per tant, la crítica ha de saber com ha de ser elaborat aquest art, amb l'única condició que aquesta arma sigui l'arma del proletariat. Però, desgraciadament, l'educació sobre aquest art és abandonada a l'espona-

76. Publicat al volum *Voprosy literatury i dramaturgii* (Qüestions de literatura i dramaturgia), Leningrad, Acadèmia, 1924.

77. Vladímir Davídovitx Zeldòvitx, secretari de Lunatxarski.

78. Labori Gelevitx Kalmansón (Lelèvitx) (1901-1945), crític, un dels dirigents de la revista *Na postu* (En guàrdia).

79. Amb la mateixa sigla —Lef: Lèvyi front iskússtva (Front d'esquerra de l'art)— hi havia un grup literari i una revista. Al grup, fundat el 1922 a Moscou i dirigit per Maikovski, hi participaven poetes i pintors com Assèiev, Tretiàkov, Kàmenski, Pasternak (que en va sortir el 1927), Krutxònykh, Neznàmov, Brik, Arvátov, Txujàk, Kuixner, Kirsànov i Pèrtsov; els artistes constructivistes Rodxenko, Stepànova i Lavinski, i els cineastes Kuleixov, Dziga Vertov i Eisenstein. De la revista van sortir set números, des de 1923 a 1925.

neïtat, a l'espontaneïtat més vergonyosa. Que quedi clar, no parlarem seriosament d'instituts escolars com l'Institut Literari,⁸⁰ on sobretot es tenen vetllades commemoratives, sinó que parlarem dels instituts literaris que consideren la literatura com una arma. A Moscou, per exemple, ha aparegut el recull dels corresponsals de fàbrica *Els pètals*.⁸¹ És clar que en el sentit de la ideologia, en el sentit de l'ofensiva, es deu tractar d'un canó apuntat per la classe obrera. Fullegem i llegim pàgines absolutament ridícules i absolutament inadmissibles. Prenguem un exemple:

Jo sóc un canó proletari
i disparo d'ací i d'allà.

I aquestes línies s'ofereixen amb tota serietat al lector com un canó proletari soviètic. De primer, en sentir la paraula «canó» us agafa un en-surt; el respectable canoner usa una arma seriosa, grandiosa; però aquest «disparo d'ací i d'allà», que és un cant de cafè-concert, treu ràpidament l'esgarrifança i infon espant al pobre tirador. Per mi, un dels moments principals de l'art consisteix en l'ofici, en la mestria; doncs bé, amb aquesta opinió, arribo a conseqüències molt més pessimistes que les aportades per Anatoli Vasilievitx.

Jo afirmo que actualment no existeix un augment literari pel que fa al treball, sinó només un desenvolupament de les picabaralles literàries. Si tinguéssim obres nodrides de calor i de convenciment usades per defensar les diverses posicions a la picabaralla que s'ha encès, sens dubte estaríem tranquils en literatura. Però desgraciadament tots aquests discursos amaguen una literatura extraordinàriament mesquina, un art que té una base extraordinàriament pobra. En considerar ara la temporada teatral, per exemple, afirmo que ni una sola cançoneta, ni un dúctic, ni una fórmula han passat de l'escenari a la vida. No hi ha hagut en teatre cap obra que hagi pogut durar més enllà del dia d'avui. En la major part dels casos les empreses de l'espectacle sobretot tenen cura de la venda de les entrades. Em repugna profundament l'escenificació d'El *bosc*⁸² de Meyerhold, malgrat l'excel·lent interès que en mi suscita l'acordió, però no en relació amb el teatre. M'agrada l'orgue de maneta en el restaurant, però construir un espectacle sobre l'acordió és absurd. No es tracta d'un art nou, sinó de la resurrecció dels morts. Això també serveix en gran part per al Teatre de Cambra⁸³ i per als altres.

80. Es refereix a l'Institut Superior Literari-artístic Valeri Briúsov, a Moscou (1921-1925).

81. *Lepesiki*, Moscou, 1924

82. Es tracta de la peça d'Ostrovski escenificada el 1924 al Teatre Meyerhold.

83. Teatre de Moscou que va funcionar des de 1914 fins a 1950, fundat pel director A. Taírov.

El mateix es pot dir de la literatura. Sovint sento promoure el *retret* que el *Lef* està desproveït de material concret. Malgrat tot, això no depèn de l'escassa arribada de material a la redacció: en realitat, nosaltres hem de descartar el noranta-nou per cent d'aquest material, que en canvi és recollit triomfalment a les altres redaccions. Bé, si examineu el material poètic que va a parar sota els vostres ulls en totes les revistes, heu d'afirmar sense mitges paraules que no existeix ni una sola poesia de la qual es puguin memoritzar cinc o deu versos i que, en general, no hi ha una sola obra poètica que es desitgi llegir a fons.

Anatoli Vasílievitx ens acusa de poc respecte pels avantpassats. No obstant això, fa un mes, quan Brik es va posar a llegir l'*Evguèni Onièguin*, que jo em sé de memòria, no va poder deixar-lo i el va recitar fins al final, i es va passejar durant dos dies al ritme de l'encantadora quarteta:

Ho sé, m'han marcat el destí,
però perquè la meva vida s'allargui
he de saber cada matí
que a la tarda de nou sereu amb mi.

Òbviament, retornarem centenars de vegades a aquestes obres d'art i fins i tot mil vegades, abans que la mort posi el seu peu damunt el nostre coll. D'aquesta manera s'aprenen mètodes creadors extraordinàriament conscienciosos, que ofereixen una satisfacció excepcional i que donen una expressió justa del pensament triat, sentit. No es troba el mateix en cap obra d'autor contemporani. És clar que això no té res a veure amb l'eslògan «Tornem a Púixkin». La meva posició en relació amb aquesta qüestió es troba al meu poema *Jubileu*.⁸⁴

Nosaltres ens lliurem de manera exclusivista a la polèmica i aquest és el nostre defecte principal. Ens falta el càlcul de la utilitat, ens falta la consciència crítica de l'escola.

Heus aquí la meva opinió sobre la literatura i sobre l'art contemporani. Aquesta opinió també és vàlida per a la pintura, per al teatre i per a totes les altres formes d'art. (*Aplaudiments*.)

84. Poema publicat a la revista *Krokodil* (Cocodril), núm. 35, Moscou, setembre de 1928.

Intervenció en la reunió solemne del Comitè per a les Celebracions del cinquè aniversari del Teatre Meyerhold⁸⁵ (25 d'abril de 1926)

Companys! Amb molt de gust saludo el Teatre Vsèvolod Meyerhold i el mateix Vsèvolod Emílievitx Meyerhold. És una salutació especialment fàcil —gairebé és saludar-me a mi mateix— perquè no vull que sigui personal sinó a tot el Front Artístic d'Esquerres (Lef),⁸⁶ que amb els muscles o amb l'esquena va aixecar aquest teatre quan ni tan sols tenia adreça i només un «bon dia».

Ara companys, oportunament, particularment per a nosaltres, els treballadors d'aquest teatre han recordat una altra «commemoració» d'un fet de fa cinc anys, que va passar aquí, en aquest mateix escenari: en aquest mateix escenari nosaltres vam resistir els atacs de la dreta a l'escenificació del *Misteri buf* després del seixantè assaig. Segons algunes converses, com que els companys estaven ocupats i devien estar ocupats en la defensa de la república als fronts de combats i, de l'art, només podien sentir-ne a parlar, ens van venir algunes crítiques calumnioses al *Misteri buf* i es van invitar a aquest teatre representants del Comitè de Moscou, del Comitè Central i dels corresponsals obrers, que van assistir a la representació. Recordo que després un dels companys del soviets de Moscou, el que seia a la dreta, a la llotja, va agafar el violí —no se sap per què però havia vingut amb un violí— i va tocar la *Internacional* i nosaltres vam cantar, drets a l'escenari. Això va ser quan les coses encara no eren com ara —la gent s'aixecava i s'asseia i era una època en què els companys venien aquí com a pobres, no perquè vinguessin despullats, però ni amb els abrics aguantarien aquell fred que hi havia a l'escenari. Era en aquella època, companys.

85. Publicat a *Polnòe sobrànìe sotxinèni* (Obres completes), vol. XII, GIKHL, Moscou, 1959.

86. Vegeu la nota 79.

He llegit aquest matí amb plaer un article d'Anatoli Vasílievitx Lunatxarski,⁸⁷ que resumia la tasca del Teatre Meyerhold, i he verificat amb satisfacció en aquest article el reconeixement d'aquells treballadors de l'art que aleshores eren coneguts com a futuristes, que l'any 1917 van ser els primers a allargar la mà i dir: «Vet aquí, revolució, la nostra mà» —que a través de tots els atacs maliciosos de persones que no entenien aquest teatre, només amb el suport d'aquelles masses que ho entenien, aconseguien aplaudiments no solament per muntatges de teatre sinó per muntatges de teatre revolucionari en l'esfera de les seves tendències i en l'esfera de la recerca formal d'aquest teatre.

No parlo per queixar-me del tema —ja han passat cinc anys— sinó per subratllar que el teatre és un gran art, però que hi ha altres arts, que corren a lluitar, amb el futur de les revolucions en el seu si, i que fins ara encara en molts llocs troben les urpes agitadaes.

Tots vosaltres, companys, que us trobeu avui aquí, al Teatre Meyerhold, recordeu que aquest teatre va néixer i va ser creat per la revolució i va ser creat pel Front d'Esquerra formalment en el camp de l'art —el Lef. (*Aplaudiments.*)

Avui, parlant d'aquesta celebració, recomano molt al company Meyerhold i a tots els revolucionaris del camp de l'art que considerin aquesta celebració com una estació provisional, en la continuació del treball revolucionari en art.

Habitualment al final d'un discurs de salutació es presenten les referències. Puc donar al company Meyerhold només una adreça, la meua: carreró Gendrikov, 15, 5 (*Aplaudiments*) i aquí sempre trobarà suport a les seves peces i al seu treball, tot el suport que ell va donar al Lef amb tota la seva acció.

Companys, no és per atzar que l'art futurista, l'art del Front d'Esquerra, que fa cinc anys molts xiularen, trobi avui aplaudiments. Ara recordo un discurs del company Dzerjinski en una reunió de treballadors de la premsa durant la qual va dir que la qüestió de l'economia no és sols una qüestió econòmica sinó també política. Jo vull afegir-hi que la qüestió de l'economia no és únicament una qüestió política sinó que també és una qüestió estètica. I el fet que les ximpleries i les tasques rutinàries fossin menyspreades al teatre de Vsevolod Emílievitx és certament el mateix treball que condueix al règim d'economia en el camp de l'administració i de la política.

Per acabar la meua intervenció, faig una crida al company Meyerhold d'anar més enllà en el camí de l'art revolucionari i acabo amb l'eslògan:

87. Article d'A.V. Lunatxarski titulat «El Teatre Meyerhold», a *Izvestiia TsIK*, Moscou, 25 d'abril de 1926.

visca el Lef, el Front d'Esquerra de l'Art, a les files del qual el company Meyerhold sorgeix en la línia estètica com un gran dirigent i treballador del teatre. I visca la revolució i l'espectador revolucionari, que fa cinc anys ens va donar la possibilitat d'haver arribat a través dels xiulets a aquesta commemoració.

Intervenció sobre l'informe d'A.V. Lunatxarski «La política teatral del poder soviètic»⁸⁸ (2 d'octubre de 1926)

Companys, vet aquí dues qüestions: primer de tot un informe acadèmic del company Lunatxarski sobre la política del Comissariat del Poble per a l'Educació en el camp de l'art teatral i després un qüestió especial sobre la peça de Bulgàkov *La guàrdia blanca*,⁸⁹ presentada al Teatre d'Art.

Començant per la primera qüestió, el company Lunatxarski es va mostrar extremament optimista, ocupant-se, per començar, del teatre de dreta, que ha conservat vestigis del vell, dels gairebé nous teatres del centre i dels teatres d'esquerra, alguns dels quals van ensenyar a trobar noves tendències, nous estils i alguns encants revolucionaris que s'hi senten als últims temps. Per això el company Lunatxarski es va limitar a parlar del nostre treball teatral i de l'esfera d'influència del teatre en les masses.

En segon lloc, companys, aquests mateixos teatrets, em sembla, acadèmics amb Taírov i fins i tot en part amb Meyerhold, són una part molt petita de les nostres possibilitats d'influència teatral. De totes maneres, la principal influència teatral, ¿quina línia segueix? La línia del periodisme viu, la línia dels escenaris de les cerveseries, on representen els treballadors del teatre. I no cal portar tot això a fora del cinturó de Sàdovo, on hi ha un nombre enorme de cerveseries i d'escenaris. ¿S'ha dedicat cap atenció a aquest art tan important per a les masses? Cap ni una. En tercer lloc, ja vaig intervenir en la qüestió del vandalisme⁹⁰ i vaig escoltar el company Semaixko.⁹¹ I tots nosaltres vam quedar desagradablement sorpresos per un quadre conegut d'antic que ell va portar: els clubs es tan-

88. Publicat a *Literatúrnoe naslédstvo* (Herència literària), vol.LXV, Moscou, 1959.

89. *Bèlaia gvàrdiia*, títol original de la peça de M.A. Bulgàkov (1881-1940). D'aquest autor, hi ha la traducció catalana d'una novel·la seva: *El mestre i Margarida*, Edicions de la Magrana, 1985.

90. El 30 de setembre de 1926 Maiakovski va intervenir en la polèmica sobre el vandalisme al Museu Politècnic.

91. Nicolai Alexàndrovitx Semaixko (1874-1949), primer comissari del poble per a la Salut.

quen perquè el treball dels clubs és tal, que es veuen obligats a tancar-los. ¿Per què tot l'èmfasi cau en antics costums del teatre, les petites feines teatrals, en el moment que aquesta influència és molt petita? Així, no cal tornar a avaluar la influència de *La guàrdia blanca* en les masses. Es parla, per exemple, de la influència dels versos vandàlics de Iessènin. Joestic d'acord essencialment en un cent per cent amb l'article del company Sosnòvski,⁹² però em penso que el mateix article del company Sosnòvski exerceix més influències escampant els versos vandàlics de Iessènin⁹³ que tots els seus llibres junts. (*Aplaudiments.*) Intervenint a la vetllada dels corresponents de premsa a les fàbriques, ja vaig dir que una repetició doble de la paraula «mare» als versos de Iessènin era només un petit percentatge de la quantitat general «materna» que escoltem cada dia.

Tots els dèficits, des del meu punt de vista, en la política del Comissariat del Poble per a l'Educació en el camp de l'art teatral, són l'èmfasi en el nombre definit de teatres i, per la força de l'hàbit, una concentració en ells de tota la seva atenció. Abans de tot, em sembla que essencialment, pel paper que juga l'art del teatre en general en la nostra vida, no pot abandonar el seu paper excepcional. El company anterior n'ha parlat, i el mateix Lunatxarski ha dit que abans d'aquesta influència ja no hi havia com a forma principal el mateix teatre, la peça, i que les novel·les revolucionàries influïen més que el teatre. Aspirem a totes les arts, sobretot al teatre, en el qual fixem la mirada. ¿Per què? Per falta d'imaginació. Hi ha organitzacions en grups de quinze artistes i molts escenaris i tot això són dades que cal satisfer. El treball es fa amb clixés deliberats, amb hàbits definitivament vells i antics.

Malauradament, no puc allargar-me en la qüestió general de la política teatral del Comissariat del Poble per a l'Educació, vull passar a la qüestió de *La guàrdia blanca*. Aquí cal dir que jo en general mantinc el punt de vista d'Anatoli Vasílievitx. (Veu del públic: «*Enhorabona*».) No em feliciteu. Us poso una cua i vosaltres heu d'estar contents. (Veu de l'assistència: «*Maiakovski fa compromisos!*».) Ara veurem com s'entén. El company Lunatxarski conta aterrit el fet que hi havia quaranta-cinc persones del barri i deien que la peça no servia, que era horrible. Seria terrible si dos barris diguessin que és bona, això seria terrible. O si noranta-cinc barris diguessin que no val res. ¿Per què no té realment raó Anatoli Vasílievitx en

92. Maiakovski es refereix a l'article de Sosnòvski, «Bandegem el vandalisme», *Pravda*, Moscou, 19 de setembre de 1926.

93. Serguèi Alexàndrovitx Iessènin (1895-1925), poeta del grup imaginista. Feia una vida molt bohèmia i va posar de moda el vandalisme de taverna. El 1922 va casar-se amb la ballarina americana Isadora Duncan i va anar als Estats Units amb ella, però l'any següent es van separar. Iessènin va tornar a Rússia i el 1925 es va tallar les venes, va escriure un poema de comiat amb la seva pròpia sang i es va penjar.

un cent per cent? Perquè pensa que *La guàrdia blanca* apareix per atzar al repertori del Teatre d'Art. Jo crec que això és un final perfectament lògic: va començar amb la tieta Mània i l'oncle Vània i ha acabat amb *La guàrdia blanca*. (Rialles.) Per mi és cent vegades més satisfactori que es decidís i que la cosa explotés que no que s'amagués sota la bandera de l'art apolític. Si agafeu el famós llibre d'Stanislavski *La meua vida en l'art*, llibre ben notable —és com *La guàrdia blanca*—, hi veurem la poesia en relació amb la burgesia al mateix pròleg: «Malauradament, per la reducció als límits, no puc mostrar la meua gratitud a tots els que van ajudar el nostre Teatre d'Art.» Va escriure això dirigit als diversos Moròzov⁹⁴ i Riàbuixinski⁹⁵. I en aquest sentit *La guàrdia blanca* volia dir paraules, va aparèixer només per cloure el camí desenvolupat pel Teatre d'Art en l'apoliticisme vers *La guàrdia blanca*. Però vet aquí que Anatoli Vasílievitx va adduir l'aforisme de Txèkhov que si ets llebre pots aprendre a encendre llumins com a llebre. Anatoli Vasílievitx es pensa que si fas servir paraules amables, alguna cosa en surt. I jo penso que no és així que s'aprèn a encendre llumins i que la llebre vella no aprèn trucs nous.

Sobre la política de prohibició, la considero absolutament errònia. Si ens portessin aquesta peça i ens demanessin: «autoritzeu-la», quedaria lligada a qualsevol treball, a qualsevol activitat. Autoritzar seria una altra cosa. Però prohibir una peça que es representa, que només es munta i es representa, exigeix una actitud: aquesta peça no es pot prohibir. I si hi porteu dos joves del Komsomòl,⁹⁶ jo us en garanteixo el fracàs. Dues-centes persones xiularan, com a màxim, i hi haurà un escàndol amb la policia i no serem denunciats. (*Aplaudiments*.) Un company ha dit aquí: «Fan fora els comunistes. ¿Què és això!?» És cert que ens fan fora. Nosaltres per accident vam donar la possibilitat al burgès Bulgàkov d'escgüellar —i ell ho va fer. I no vam donar res més. (Veü del públic: «¿Prohibir?») No, prohibir no. ¿Què aconseguíu amb una prohibició? Que aquesta literatura s'escampi per tots els racons i sigui llegida amb tant de plaer com jo vaig llegir dues-centes vegades les còpies dels versos de Iessènin. (Veü del públic: «*Per als que l'aprecien*».) Això per a les persones que s'hi interessen. Si denunciem tots els que xiulen, fem el mateix amb aquells que aplaudeixen. No m'agraden les denúncies ni als uns ni als altres. El company Orlinski⁹⁷ va dir que no tenim dos públics. Nosaltres en tenim dos, quatre, cinc públics, cosa que és dolenta. I és dolent que els nostres òrgans de l'art es concentrin a agradar només a una part del públic i que

94. Sava Timofèievitx Moròzov (1862-1905), industrial i mecenes de Moscou.

95. Pàvel Pavlòvitx Riàbuixinski (1871-1943), important capitalista de Moscou.

96. Komsomòl: organització de la joventut comunista.

97. Alexandr Ròbertovitx Orlinski, crític de teatre.

tinguin poca relació amb les masses revolucionàries. En literatura, per exemple, tenim el front literari. Vegeu les *Relíquies* de Kal·línikov,⁹⁸ tercera edició per a satisfacció de tots els interessos, per a tots els estimats costums pornogràfics del públic. No passem a través d'aquesta espessor, perquè els escriptors revolucionaris van malament, perquè el nou art necessita avançar, perquè hi havia la intenció de pagar el públic amb coses deu vegades pitjors que *Relíquies* de Kal·línikov. Aquesta política permissiva poc imaginativa sobre tot el nostre treball segueix el camí del comerç lliure: el que pot ser comprat es compra, és bo, però ho perjudica tot, és extraordinàriament perjudicial a la política teatral, literària i a totes les altres polítiques. I és significativament pitjor per a nosaltres que l'arrossegada, estripada *La guàrdia blanca*.

Aquests humors explosius existeixen també entre els escriptors proletaris. No puc recordar en quin article, el company Lunatxarski deia: «Menys política, l'home no viu per una sola política.» Teòricament, és del tot correcte i, pràcticament, quan un noranta-set per cent es retira en el camp de l'art de la feina política, ¿què veiem en la literatura proletària? La desviació de revolucionaris com Jàrov,⁹⁹ Útkin¹⁰⁰ i altres. Ens agradaria, pel que fa als escriptors que lluiten contra la metafísica i contra l'art apolític amb eslògans i cartells, en favor de la revolució, de l'art del Lef, escoltar el company Lunatxarski: «Visca el vostre treball artístic i més el vostre treball polític i a fer punyetes l'apoliticisme!» És el que ens agradaria escoltar. (*Aplaudiments.*)

98. Iòsif Fiódorovitx Kal·línikov (1890-1934), escriptor, autor de la novel·la *Relíquies* (Mòxtxi).

99. A. Jàrov, dramaturg de la Vapp, que, el 1927, juntament amb sis escriptors proletaris més va tenir converses amb set escriptors cristians sobre els problemes de la literatura en la revolució.

100. Iòsif Pàvlovitx Útkin (1903-1944), poeta.

Intervenció en el debat sobre l'escenificació de *L'inspector* al Teatre Meyerhold¹⁰¹ (3 de gener de 1927)

(*Rialles.*) Companys, ¿per què rieu? Espereu.

Jo he perdut l'entusiasme primitiu per l'obra d'art i n'estic molt content. Em queda una inclinació per l'obra d'art —de l'home, el mateix que se n'ocupa— però en el cas present vull apartar aquesta inclinació no acadèmica, amb alguna sang freda, perquè vull intervenir positivament en la defensa de l'espectacle i en la defensa de Vsevolod Emilievitx Meyerhold com a treballador d'aquest espectacle.

Jo vaig anar a veure *L'inspector* amb prejudicis, vaig anar a veure *L'inspector* renegant, perquè la premsa renegava i els meus amics renegaven i els meus contactes particulars amb *L'inspector* va ser més fàcil associar-los a l'opinió de la premsa i a la dels amics. Perquè a la vida quotidiana no penetressin algunes dissensions, seria més simple associar-m'hi. Però, després d'assistir a dos actes d'aquest espectacle, decididament vaig canviar el meu punt de vista. Resten les objeccions —rebutgem les qüestions personals—, resten les objeccions expressades a la premsa, en la disputa d'avui, i les expressades en les disputes entre amics.

La primera objecció és d'ordre acadèmic. Estic molt content que l'estimat professor de Rostòv hi hagi deixat la seva marca intel·lectual. (*Aplaudiments.*) És una objecció sobre «la improvisació». Aquest home mira les coses com un censor: hi ha un nombre de frases que van sortir! Déu no permeti interpretar-ho malament. Té un original i segueix l'original i se'l sap de cor. La seva tasca és comparar l'original amb el que es fa a l'escenari. Quan tot està fet correctament, molt bé, se'n va molt content a casa: per a ell la literatura i la seva càtedra no són un error i continua la seva vida tranquil·la, que contraposa a la vida del professor.

Precisament textos tan ben conformats com els que es diuen a l'escenari, per a mi, com a home del Lef, futurista, no són un avantatge sinó un desavantatge colossal, representen el fracàs d'un espectacle.

101. Publicat a la revista *Sovietskii teatr* (Teatre soviètic), núm. 8, Moscou, 1936.

Hi ha molt poques grans creacions de l'art entre nosaltres. *L'inspector*, sens dubte, té a veure amb el text i, per instruccions de l'autor, amb la important creació que és entre nosaltres. Però per a gran disgust, les grans produccions d'art es moren amb el temps, cauen, es descomponen i no poden tenir aquella acció sobre l'auditori, no poden sobresortir com havien sobresortit. I el més gran mèrit és de l'home que per una o altra raó ha despertat els morts i ha muntat aquest espectacle, si aconsegueix fer-ho de manera que el mort es giri deu vegades a la tomba de plaer o d'insatisfacció. Jo mantinc que Gogol, amb tota la genialitat del seu manuscrit inicial, no arriba a les nostres orelles perquè aquest espectacle hauria de ser per a analfabets. Quan diuen: correus, correus, trenta-cinc mil correus, no me'n ric ni tinc cap riulla gogoliana sinó per a un professor de Rostòv-en-el-Don. I per a mi tot el valor d'aquest espectacle es troba en l'art del director, les alteracions de l'autor, l'aspiració a una o altra manera d'estimular l'espectacle i presentar-lo com una sàtira aguda, amb la mateixa senzillesa d'un tall, en aquell enorme estremiment de tot el que va fer Gogol.

Primera qüestió: ¿Meyerhold va matar l'humor de Gogol? Dit d'una altra manera: ¿ha sobreviscut l'humor? Això no és una pregunta, sinó una comparació del muntatge amb l'original. Hi ha una altra qüestió, un desviament comparat. Meyerhold va alterar prou *L'inspector*. Aquí ja comença una qüestió d'abstinència de càlcul d'aquests o d'altres trossos. Hi ha llocs notablement transformats i n'hi ha d'altres intocats, però notablement interpolats, com va dir Vsèvolod Emílievitx, d'acord amb el manuscrit preparatori. Per exemple, el tros sobre els morts, que sorgeixen al Nevà, quan Khlestakòv¹⁰² comença a fanfarronejar que amb ell tot s'acaba i els morts apareixen.¹⁰³ Però hi ha un tros desencertat, on diu que una guatlla val set-cents rubles. A mi això no m'afecta perquè una síndria val set-cents rubles. És evident que això va ser posat per Gogol per contrast, però la guatlla, de totes maneres, és cara. Quinze correus és pitjor que trenta-cinc mil, com es deia fa trenta anys, però millor que trenta-cinc mil correus ara. No es poden deixar aquests correus tal com estaven. Així doncs, totes les meves objeccions contra aquest espectacle en primera línia, en la línia «professoral», es redueixen al poc que ha estat transformat, al poc que s'ha canviat del text de Gogol. Resten Bobtxinski i Dobtxinski. ¿Però Bobtxinski i Dobtxinski són figures d'un passat antic? ¿No tenim realment avui parelles com Bobtxinski i Dobtxinski? ¿Un Gueràsimov no va sempre amb un Kiríl·lov? ¿Un Jàrov amb un Útkin no van sempre obligatòriament

102. Khlestakòv, Bobtxinski i Dobtxinski són personatges de *L'inspector*, de Gogol.

103. Al monòleg de Khlestakòv borratxo, Vs. Meyerhold introdueix una frase de So-bàtxkin d'*Habitació a casa de Maria Alexàndrovna* (Kòmnata v dome Mar'i Aleksàndrovny), de Gogol.



Estudi de Matiskovski per al Misteri buf: set parelles de purs. 1919.



Estudi de Matiskovski per al Misteri buf: set parelles d'impurs. 1919.



«Diable». Dibuix de Maiakovski per al Misteri buf.



«Diables». Dibuix de Maiakovski per al Misteri buf.



La casa dels banys: *Pobedonòssikov* per l'actor B. Babotkin; *Pòlia*, per l'actriu V. Kibardina.



L'actor I. Iliński en Prisytkin, a La xinxa.



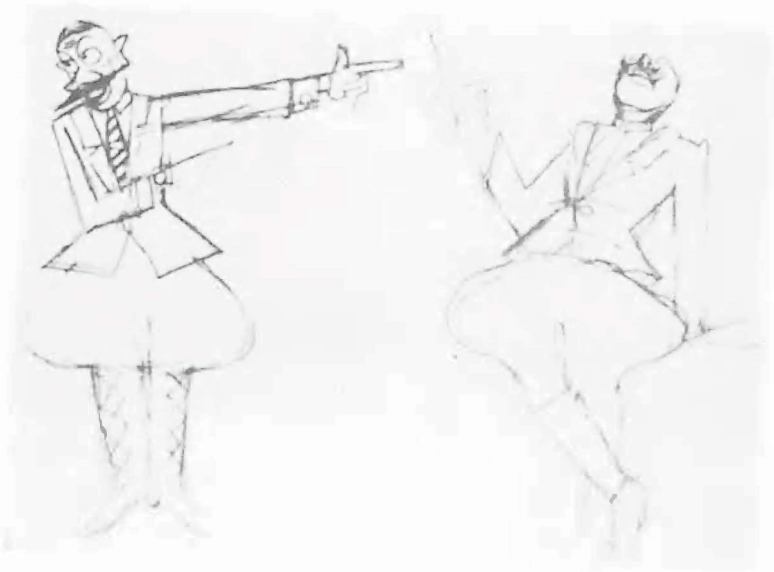
L'actor H. Bogoliubòv en el paper de Prisytkin.



L'actor M. Xtraukh en el paper de Prisytkin.



La casa dels banys. Dibuix de Maiakovski: Podedonòssikov i Optimistenko.



Pobedonòssikov. Dibuix de Maiakovski.



Podedonössikov, per l'actor M. Xtraukh.



Dibuixos per a La xinxa, de Kukryniksy, 1929. Elzevira i Prisyppkin.



Χοστακόβιτς, Μαιάκοβσκι i Μέρνερνολντ δυραντ λ'ασσαϊγ δε Λα νινχά, 1929.

per parelles? Hi ha Bobtxinskis i Dobtxinskis contemporanis. I, si ell no hi introduís Jàrov i Útkin, me'n sorprendria encara més. No els endevinarà pel nom de Gogol sinó pel seu caràcter. És per això que actuen i que parlen com persones vives.

La segona cosa es refereix a l'escenificació de Gogol: ¿interessa escenificar *L'inspector*? La nostra resposta —la resposta de la gent del Lef— és certament negativa. No cal representar *L'inspector*. Però ¿de qui és la culpa que el representin? ¿Només de Meyerhold? ¿Maiakovski no n'és certament el responsable, ja que en va rebre un avenç però no va escriure la peça?¹⁰⁴ Jo també en sóc responsable. ¿I Anatoli Vasílievitx Lunatxarski no n'és responsable quan diu: «Tornem a Ostrovski»? És clar que sí. ¿I quan parlen d'innovacions i comprenen, com una manca, la impossibilitat de muntar espectacles d'aquests, quan tothom se'n va del teatre? ¿Potser que tothom se n'hagi anat i que hi hagi un autèntic criteri que l'espectacle és bo? Nosaltres deixem molt poc lloc als innovadors. No dic que tots els espectacles hagin de ser innovadors, no dic que s'hagin de representar precisament aquells espectacles perquè tothom se'n vagi. Però la sortida en un determinat moment de la sala caracteritza no la representació sinó els que se'n van. ¿Sobre què s'ha d'escriure? No sobre els que es retiren, pobres dels que es retiren. (*Aplaudiments*.)

Sobre la representació: hi ha moltes coses que no m'agraden i n'hi ha moltes de sorprenents. Hi ha una gran escena, la dels suborns a la datxa. Khlestakòv en rep cent, un altre dos-cents, un tercer li ho arrenca tot amb les dues mans. I tots surten de diferents portes i l'escena esdevé confusa. Però és innovadora, equilibra l'espectacle.

I quan em diuen que Meyerhold no ho fa ver com calia, vull tornar a la biografia de Meyerhold i a la seva posició en el món literari d'avui. Jo no us lliuro Meyerhold perquè el lacereu. Vosaltres ens heu proposat *Evgràfov, buscador d'aventures*,¹⁰⁵ *Desig sota els oms*¹⁰⁶ en comptes de Meyerhold. Cal portar sòbriament en consideració la presència teatral de la república soviètica. Tenim poca gent de talent i molts enterramorts. Ens agrada anar als casaments dels altres amb la condició que hi hagi distribució gratuïta d'entrepans. Però amb plaer els enterrarem també. I aquestes cerimònies de funerals i de casaments haurien d'haver passat fa molt als arxius i perdre el lloc del registre.

El tercer tema de les objeccions sobre les quals jo no voldria parlar de cap manera, però que cal fer-ho, perquè parlar-ne consumeix la

104. Es refereix a la peça *Komèdiia s ubíistvom* (Comèdia amb assassinat), que Maia-kovski no va aconseguir acabar per al Teatre Meyerhold.

105. *Evgràfov, iskàtel' priklitxènni*. Peça d'A. M. Faiko, estrenada al setembre de 1926.

106. Peça del dramaturg americà Eugene O'Neil, *Desire under the elms*, escenificada al Teatre de Cambra de Moscou al novembre de 1926.

nostra vida teatral més que una desena de crítiques. Diuen: van promoure Zinaida Raikh¹⁰⁷ al primer lloc. ¿Per què? Perquè era la muller de Meyerhold. No cal fer una qüestió del fet que hagin promogut aquesta senyora, perquè era la seva esposa o si ell s'hi va casar perquè era bona artista. (*Aplaudiments*.) Aquí per mi, l'objecció no es redueix a una decisió oficial de la qüestió: marit i muller no han de treballar en la mateixa institució— i no perquè si la dona actua se l'ha de treure perquè actua bé o perquè si actua malament ha d'afectar-lo a ell. No escridasseeu per motius sense importància o fins i tot perquè existeixen llaços de família —és el que jo exigeixo als nostres crítics. En particular, parlant de les impressions de Raikh en aquest paper, he de dir que aquest és el millor paper del seu repertori. Vaig veure *Bubus*¹⁰⁸ i vaig sentir-me indignat per aquest suport, però ara puc fer una valoració positiva i he de dir que és un paper brillant. I de fet redueix la importància d'aquest personatge i no la de la filla del batlle, perquè no es recolza en les últimes paraules de la carta de Khlestakòv —«No sé qui “tirar-me”, si la mare o la filla»— i, és clar, per a ell, que arriba per cinc minuts i no tornarà mai més, la filla no hauria de ser objecte de desig sinó la mare, i molt justament, ja que la mare ha pres unes mesures realment hiperbòliques.

Una escena molt correcta és la del batlle amb els militars que s'arrossegueu a fora dels armaris. No hi ha cap misticisme. ¿Què és això? La realització d'una metàfora, la realització d'una petita al·lusió a l'essència voluptuosa d'aquestes dones de Gogol, reflectida amb un brillant efecte teatral. L'única cosa que puc objectar és que aquesta gent sorgeixen com a personatges reals més endavant. Aquí sí que hi faig objecció, però és un detall insignificant que no perjudica la construcció general ni l'esquema general de l'espectacle.

Encara queda una qüestió sobre aquesta trivialitat. Malauradament, el meu amic, el company Xklovski,¹⁰⁹ ha decidit parlar dels que se'n van: al primer acte alguns se'n van, i també al segon. A la república soviètica un paper no es pot representar amb tals escàndols. No tenim el dret d'acceptar això. No m'agrada quan surten d'una lectura dels meus versos —passa poques vegades, però passa—, i quan passa perdo el cap. Una vegada vaig insultar un company, era precisament una dona, que després em va enviar una carta molt interessant: «Si alguna vegada me n'he anat, ha estat per anar a donar el menjar als nens.» No ho sé, potser realment

107. Zinaida Nikolàevna Raikh (1894-1939), actriu, muller de Meyerhold.

108. *El professor Bubus*, d'A.M. Faiko. Portada a escena al Teatre Meyerhold al gener de 1925.

109. Maiakovski recorda un article de V. Xklovski amb el títol «Cinquanta porcions d'un petit batlle» a *Kràsnaia gazeta* (Diari roig), edició del vespre, 22 de desembre de 1926.

no ha comprat encara el pernil per a la festa de cap d'any, potser els magatzems tanquin a les onze i no ha tingut temps de comprar els bunyols. Aquestes raons i observacions no poden passar al nostre paper, en particular a causa de la poca quantitat d'aquest paper.

El company Meyerhold ha seguit el llarg camí de la revolució i del teatre del Lef. Si Meyerhold no muntés *L'alba*,¹¹⁰ si Meyerhold no muntés *Misteri buf*, si no muntés *Rugeix Xina!*,¹¹¹ no seria director al nostre territori, no organitzaria espectacles contemporanis, revolucionaris. I a les primeres vacil·lacions, al primer fracàs resultant, potser, de l'enorme tasca, no lliurarem Meyerhold a la vulgaritat dels gossos! (*Aplaudiments.*)

110. Vegeu «Intervenció en el debat sobre l'escenificació de *L'alba*», en aquest vol., p. 51.

111. Peça de S.M. Tretiàkov. Escenificació de V.F. Fiddorov i Meyerhold al gener de 1926.

Intervenció en la reunió dels teatres acadèmics de Leningrad¹¹² (15 de juny de 1927)

Maiakovski agraeix l'opinió aduladora sobre l'obra. Però això és només el primer esborrany, l'inicial, del text. Ell viurà de la feina i dels seus canvis. L'acabarà i realment començarà a «anar» cap al públic no només amb la literatura sinó amb el teatre.

Sí, l'espectacle, perfilat aquí, és difícil de realitzar però pot ser-ho i ha de ser realitzat. Certament la lectura del text no el crea. Cal començar el mateix treball. ¿Quin treball? Quan em van oferir l'encàrrec i em van posar el termini del 15 de juny, jo simplement no em vaig imaginar com plantejar aquest problema. Vaig dubtar, vaig demanar que ho ajornessin fins al 15 de juliol i no sabia què passaria. Però vaig rebre un avenç i vaig començar a pensar-hi. Vaig començar a comprendre. Vaig començar a escriure. Aquest mateix matí, després de llegir el text de Rappaport,¹¹³ he escrit unes trenta ratlles més. I continuaré treballant en aquest text fins al final.

Aconsello als directors, futurs creadors d'aquest espectacle, que tinguin el meu mètode en compte. ¿Com va l'encàrrec?, han preguntat aquí. Molt bé. El costum és aquest: es planten i després es deixen florir. I entre «abans» i «després», alguns no perjudiquen —però no avancen.

Em penso que cal publicar i popularitzar el text molt abans perquè el dia de l'espectacle tots els espectadors no pensin en el «què» i el «com» i frueixin de l'espectacle mateix i del seu art.

Durant la teatralització, em penso que cal en certa manera distingir particularment tres parts diferents del text. L'apoteosi de preparar-lo originalment: un tronc llançat destrament, la càrrega de la llenya. La matei-

112. Publicat a la revista *Zvezdà* (Estel), núm. 7, Leningrad, 1957. A la reunió de Leningrad de la Comissió del Jubileu, Maiakovski va llegir els primers capítols del poema *25 d'octubre de 1917* que posteriorment titulà *Khoroiò!* (Magnífic). Després d'algunes opinions favorables va demanar la paraula per contestar.

113. Víktor Rafaflovitx Rappaport (1889-1943), director de teatre.

xa mestria carregada, les rimés, la forma expressiva fascinen. Jo al final he sortit de totes les maneres possibles de la inevitable *Internacional*... Simplement cal acabar, un heroic simplement, com el nostre avui... «Home, i què hi fas aquí?» «El socialisme...» Bé, el socialisme: el treball lliure, alegre, de les masses lliurement organitzades.

Us demano que tracteu aquest text amb cura. I en prohibeixo la publicació —ho perseguiré pels tribunals si cal.

*La xinxa*¹¹⁴ (1929)

És una comèdia fantàstica en cinc actes i nou quadres.

M'és difícil considerar-me l'únic autor d'aquesta comèdia. El material elaborat i inclòs hi comprèn una mola de fets presos de la vida quotidiana que m'han arribat a les mans i al cap d'arreu, durant tot el període de la meua feina de periodista i de publicista, especialment a la *Komsomòlskaia Pravda*.¹¹⁵

Aquests esdeveniments, insignificants si els agafés d'un a un, els he recollit i reunit en els dos personatges principals de la comèdia: Prisyppkin, que per tornar-lo més elegant canvia el seu nom en Pierre Skríppkin, antic obrer, ara casat, i Olèg Baiàn, ex-propietari de cases, tipus d'enginyós i d'adulador.

La feina periodística s'ha decantat cap a una comèdia propagandística, problemàtica, tendenciosa.

El problema és com desemascarar el petitburgès del nostre temps.

M'he esforçat a distingir per tots els mitjans la comèdia de les comèdies de tipus descriptiu, per dir-ho així, antedatades.

La dificultat fonamental és la de traduir els fets en llenguatge teatral, basat en l'acció i en la capacitat de despertar el màxim interès en el públic.

Heus aquí l'àrida successió dels diversos quadres:

1. Amb els diners de la mare Renaissance, Prisyppkin i Baiàn¹¹⁶ compren pernill roig, ampolles de tap roig i altres coses, sempre roges, per a l'imminent matrimoni roig.

2. Els membres d'un dormitori per a joves treballadors discuteixen sobre la fuga de Prisyppkin de les trinxeres d'una vida fundada en el treball i, a continuació del tret de l'intent de suïcidi de Zòia Beriòzkina, enamora-

114. Publicat a la revista *Ogoniók* (Petita llum), núm. 2, Moscou, 13 de gener de 1929.

115. *La veritat del Komsomòl*, periòdic del Komsomòl. Vegeu la nota 96.

116. Renaissance, Prisyppkin, Baiàn i Zòia Beriòzkina són personatges de *La xinxa*, de Maiakovski.

da de Prisyppkin, expulsen de la seva comunitat el «promès», que s'allunya amb un gran aldarull de la seva classe.

3. Tots els tramvies van cap a l'ajuntament, a una fastuosa cerimònia nupcial.

El matrimoni entre Prisyppkin i Elzevira Renaissance, una manicura que certament ha sabut tallar les ungles a Prisyppkin.

4. Un incendi mata tots els personatges. No en queda ni un de viu. Falta un sol cadàver que, com que no l'han trobat, deu ser tot cremat i a trossets.

Conclusions:

Camarades i ciutadans,
la vodka és una metzina.

Els borratxos
la república
cremarà sense benzina!

Nosaltres sempre hem vist
que la causa de molts incendis
és la nyonya punyetera

que es presenta d'imprevist.

Quan us hagueu posat al palaguí
no llegiu Nadson ni Jàrov
si voleu restar aquí.¹¹⁷

5. Passen deu plans quinquennals dedicats a la construcció i a la lluita per la cultura. El cadàver no està tot cremat a trossets. Prisyppkin, encara tot sencer, ha romàs congelat sota el ruixat de les bombes contra l'incendi, ha estat trobat allà on abans hi havia una cantina. La votació mecànica de tota la federació ha establert que Prisyppkin sigui ressuscitat.

Últimes notícies importants
sobre el mamífer
que s'alimentava de vodka
i que està en fase de descongelació.

Aquí les teniu.

6. El mamífer ha estat descongelat juntament amb una esplèndida xinxa de raça, model 1928, que s'enfila a la paret.

117. Vegeu la traducció de *La xinxa* a Vladímir Maiakovski, *Teatre*, vol. II, traducció de Joaquim Horta i Manuel de Seabra, col. «Cara i creu», vol. 47, Edicions 62, Barcelona, 1986.

Els extraordinaris automòbils i les altres conquestes d'allò que en un temps era la ciutat de Tambov deixen estupefacte Prisyppkin i aquest cau desmaiat en braços de Zòia Beriòzkina, que malgrat l'intent de suïcidi, ara està completament sana, encara que cinquanta anys més vella.

7. Un repòrter parla de la terrible epidèmia «alcohòlica» que ha envaït la ciutat. Els obrers, ocupats en la producció de la «cervesa» que ha de facilitar a Prisyppkin el pas a la nova civilització, es refugien en massa a l'hospital, contaminats per l'alcohol provat una sola vegada i per casualitat. Fins i tot els gossos de l'edifici en què viu Prisyppkin són presa dels microbis de l'adulació, ja no borden ni corren, i es passen tota l'estona aguantant-se sobre les potes del darrere, en posició «servil».

I no parlem de les noies: han estat atacades per excessos d'enamora-ment romàntic.

Tota la ciutat busca un insecte mai vist abans, la xinxa *normalis*, descoberta casualment com un punt negre sobre una paret blanca i que, després de molts estratagemes, és tancada en un cofret del director general del parc zoològic.

8. Tots els intents per fer de Prisyppkin un home del futur fallen. Els metges refusen curar aquest ésser que exhala pudor d'alcohol cremat. Aquest ésser, avesat a una vida humida de vodka, queda disgustat del fred, de la vítria claredat que l'envolta i protesta perquè l'han descongelat només per fer-lo dissecar. L'ésser esquiva les diversions que li ofereixen, com el llibre de Mussolini *Cartes des de l'exili* i el llença. Ja a frec de la desesperació, ara el tenim al màxim de beatitud per un anunci del diari. El parc zoològic busca una criatura antropomòrfica que es presti a regulars mossegades per al manteniment i creixement d'un insecte de recent adquisició en les condicions normals i habituals per a això...

Fins i tot la Beriòzkina es meravella en pensar que cinquanta anys abans hauria pogut morir per un ésser tan abjecte.

9. Una multitud enorme s'ha congregat al parc zoològic. Després que s'han donat arguments públics de les vicissituds de la caça de la xinxa s'ha descobert la gàbia amb els dos exemplars: la xinxa *normalis* i Prisyppkin, a qui poc li falta per transformar-se en un *homo sapiens* i fins i tot en la seva més alta expressió, un treballador. Però després de l'estudi de les seves capacitats mimètiques s'ha vist que no es tractava d'un home sinó d'un simple *philisteus vulgaris*.

El director del zoo presenta l'exemplar als «pares» de la ciutat, reunits per a l'ocasió, quan Prisyppkin, conduït damunt la tribuna i ja a punt per fer una demostració de la seva capacitat per comportar-se i per parlar com un autèntic ésser humà, de sobte clava els ulls a la platea. En la seva cara després de la perplexitat ve la joia i, indignat per la seva segregació,

convida els espectadors, semblants a ell com dues gotes d'aigua i qui sap quan descongelats, a unir-se-li en la gàbia.

Naturalment considerat presa d'al·lucinacions, Prisyppkin és tancat de nou a la gàbia, mentre els servents dispersen amb ventiladors l'aire contaminat de les seves últimes frases.

«Música, una marxa?»

Aquesta és la trama.

Aquesta peça (que també és una revista) ja està escrita. El seu primer encontre amb els oïdors, amb aquells que la representaran, ha estat per a la peça un encontre agradable. Aquells per a qui ha estat escrita han dit: «Bé!» Això no significa del tot que en la meua imaginació la comèdia ja aparegui coronada de llorer. Les obres de teatre no són obres mestres. Una obra de teatre és una arma de la nostra lluita. És necessari afilar-la i repolir-la sovint tot posant-la en contacte amb grans col·lectius.

Farem passar la comèdia, fins i tot abans de la seva representació, a través d'un gran nombre d'assemblees del Komsomòl i, si és necessari, aportarem canvis al text i a les situacions.

Però fins i tot tan afilada i polida, constitueix només una de les parts del tot.

La intensitat amb la qual la comèdia influeix sobre el públic pot ser decuplicada (com també destruïda) pels actors, pels escenògrafs, pels treballadors d'escena, pels músics, etc.

Però el punt essencial és, sens dubte, l'impuls que sabrà imprimir-li el director, Vs. E. Meyerhold, un cop plenament recuperat. Estic convençut que es recuperarà del tot.¹¹⁸

118. Meyerhold va començar a treballar en *La xinxa* després d'una malaltia.

Sobre *La xinxa*¹¹⁹ (1929)

El Teatre Meyerhold a Moscou ha iniciat els preparatius per a la representació del meu nou treball *La xinxa*, comèdia fantàstica en cinc actes i nou quadres.

El problema que s'aborda és deixar al descobert el modern esperit petitburgès.

Els primers quatre quadres tenen lloc en els nostres dies. L'acció es desenvolupa al voltant de Prisyppkin, ex-treballador, ex-membre del partit, el qual celebra el seu «matrimoni roig» amb la filla d'un perruquer, la manicura Elzevira Renaissance.

Aquesta part acaba amb un incendi, esclatat durant l'ebri i disbauxat banquet organitzat després de les noces. Durant l'incendi moren tots els personatges: falta un sol cadàver, el de Prisyppkin.

A la segona part l'espectador és traslladat al futur, al cap de deu plans quinquennals soviètics.

Els nostres descendents troben el cadàver congelat de Prisyppkin i decideixen ressuscitar-lo. D'aquesta manera ve al món nou un típic exemplar petitburgès. Tots els intents de fer-ne un home del futur fan fallida. Després de nombroses peripècies, finalment se'l tanca en una gàbia del parc zoològic i se'l presenta com a exemplar únic de *philisteus vulgaris*.

Al final el protagonista es dirigeix als visitants del zoo i, més enllà dels seus caps, també al públic del teatre, els convida a col·locar-se al seu costat a la gàbia.

Aquesta és l'estructura externa de la meua obra, la seva trama que encara no diu gaire.

La reelaboro després de les nombroses lectures que en faig als cercles obrers i del Komsomòl.

La xinxa és la variant teatral de l'argument fonamental al qual he dedicat versos i poemes, per al qual he dissenyat manifestos i pamflets. Es tracta de la lluita contra el petitburgès.

119. Publicat a la revista *Rabis*, núm. 5, Moscou, 29 de gener de 1929.

El material elaborat en la meua obra està constituït en gran part de fets que m'han arribat a les mans, les mans d'un periodista i d'un publicista. A la meua comèdia no hi ha situacions que no es basin en desenes de casos reals.

Voleu saber si la comèdia m'agrada?

M'agradarà si no agrada al petitburgès.

Actualment treballo en dues obres de teatre: *Una comèdia amb assassinat*,¹²⁰ en la qual assistim a la topada frontal entre la cultura europea i la soviètica, i una altra titulada *Els multimilionaris*.¹²¹

120. Maiakovski no va acabar mai aquesta peça.

121. Mai no va ser escrita

Resposta a V. Baiàn¹²² (1929)

Vadím Baiàn!¹²³

Jo mateix estic dolgut.

No és cap qüestió d'orgull.

M'explico:

1. Tot personatge d'una obra teatral té l'obligació d'assemblar-se en alguna cosa a algú. Si es dóna el cas, ens hem de queixar d'una manca de semblança, però mai no ens hem d'ofendre pel contrari. A la guia telefònica de 1929 hi ha dos Zasyrkin, no obstant això, per ara a cap dels dos no se li ha acudit de protestar pel meu «Prisyprkin».

2. Fa molts anys que llegeixo recensions, però mai no havia tingut a la vista el díptic:

Vadím Baiàn des d'ara
ja està borratxo de gràcia.

3. Fa disset anys, quan vau organitzar, sobretot per fer publicitat de vós mateix, una lectura dels versos de Severiànin (amb qui, per a la vostra gran sorpresa, també vaig venir jo), us vau presentar amb el cognom de Sídorov, i amb el pseudònim de Baiàn. Quan us vaig demanar el motiu d'aquesta substitució, vaig obtenir la següent resposta: «És impossible trobar paraules que rimin amb Sídorov, mentre que amb Baiàn la cosa és molt més fàcil.» Per exemple, convidat a casa de la Teffi,¹²⁴ he escrit instantàniament a l'àlbum:

Vadím Baiàn
Amb Teffi se'n va caminant.

122. Publicat a *Literatúrnaia gazeta* (Revista literària), Moscou, 22 de juliol de 1929.

123. Personatge de *La xinxa*, de Maiakovski.

124. Pseudònim de Nadèjda Alexàndrovna Lohvítkaia (1876-1952), escriptora que va emigrar més tard.

Amb la intenció d'afavorir Sídorov, us proposo la rima següent:

Sídorov, de tot cor,
Teffi no vol pas or.¹²⁵

Pel que sembla no heu volgut tenir en compte la meua proposta, dirigida a facilitar els vostres problemes de rima, i heu preferit especialitzar-vos en la professió amb el nom de Baià, encara que desgraciadament la vostra obra em continua sent del tot desconeguda.

4. Estic disposadíssim a creure que la vostra activitat literària és útil al nostre país i que la semblança formal amb un personatge antipàtic d'una obra teatral us disgusta; en aquest cas puc modificar fàcilment els versos de menys importància, canviar el cognom del personatge. Per exemple:

El bard Vadím
busca'l amb un llumí,
o bé:
Està borratxo Borís
per provocar el somrís,
o bé:
Vikénti Górov
està borratxo com un porc.

Fins i tot puc canviar-li el sexe:

Petrova Nastàsia
està borratxa de gràcia.

5. Però vós parleu d'una semblança que es troba en altres «espais paral·lels» i «indicis». El fet que siguin considerats aquests indicis de similitud amb un personatge antipàtic però típic ja és per a vós «justificable des del punt de vista de l'interès col·lectiu soviètic», però, si és així, prefereixo deixar en pau el meu «heroi» i sereu vós qui haurà de canviar el cognom.

125. Maiakovski va acabar aquestes rimes al poema *Litsó klàssovogo vragà* (El rostre de l'enemic de la classe) (1928).

Intervenció en la reunió del soviet
artístico-polític del Teatre Meyerhold
(en la lectura i discussió
de *La casa dels banys*)¹²⁶
(23 de setembre de 1929)

I
Pròleg

Companys, escriure una segona peça és més difícil.¹²⁷ M'ha estat encara més difícil perquè tenia poc temps per pensar i sempre hi ha el perill que la nova peça estigui composta amb fragments de l'anterior i, a més, perquè la gana va menjant, tal com la passió per l'activitat teatral. S'aprèn de les pròpies obres, dels propis errors, i jo mateix ara provo de renunciar a una certa forma de pura propaganda.

A més, la segona peça és simplement més llarga. L'altra tenia seixanta pàgines, aquesta noranta. El text omple l'espai que allà ocupava la música; pretenc així abaratir l'espectacle i, d'altra banda, detesto la música. Aquestes dues raons m'han obligat a esforçar-me excessivament en el tractament del text literari.

(Llegeix la peça *La casa dels banys*. *Llargos aplaudiments*.)

II

(*Després de la intervenció d'un dels participants a la discussió*)

Em sap molt de greu que no es parli de la peça perquè jo intento controlar el meu temperament i escoltar totes les observacions.

126. Publicat a *Sovètskoe iskústvo* (Art soviètic), Moscou, 11 de desembre de 1935.

127. La primera peça de Maiakovski és *La xinxa*. Sembla que les peces anteriors, *Vladimir Maiakovski*, *Misteri buf* i cinc peces petites, són considerades pel mateix autor peces d'agitació i propaganda. Tot el teatre de Maiakovski està traduït al català a *Teatre I*, II, III. Traducció de Joaquim Horta i Manuel de Seabra, Edicions 62, Barcelona, 1985-89.

Cal dir que al començament vaig fer aquesta escena com una maquinació del Komsomòl,¹²⁸ però em penso que no es pot transferir una certa convenció teatral de caràcter fantàstic del teatre a la vida. Tanmateix, això és teatre. Certament jo treballaré encara aquesta peça, però no en aquesta direcció. En relació amb l'acte central, per mi, és el més important per mostrar que el teatre no es limita a reflectir la vida sinó que irromp en la vida.

A més a més, el company no ha entès res. No parlo de rebutjar la tradició de *La xinxà*. Al contrari, hi continuo creient. Per mi, l'única crítica vàlida seria que em diguessin: «No aconseguirem entendre-ho» —però cal verificar-ho. Si no s'entén, cal rebutjar-la. Si s'entén, cal decuplicar-la. Així no hi ha mitjans per rebatre les paraules del company per més que alguns hagin acollit la seva intervenció amb un cert escepticisme.

III

No m'agradaria fer una ficció del soviets teatral, no em justifico, sinó que vull trobar en el soviets un aparell que m'ajudi. Tinc moltes ganes que els companys parlin, encara que sigui en desacord, però almenys en trauria una gran quantitat d'indicacions útils per a mi. M'agradaria que ara parléssim.

Pregunta: Company Maiakovski, ¿per què aquesta peça té el títol La casa dels banys?

Perquè és l'única cosa que no s'hi troba.

IV

Epíleg

Provo de comprendre aquesta apreciació que aquí han fet. El cas és que tota l'última part ha estat escrita de manera diferent, i que després l'he haguda de refer. Vaig començar a escriure el sisè acte molt ràpidament, perquè recordava que els meus textos finals acostumen a quedar inacabats. Vaig construir el cinquè acte correctament, però vaig haver d'inserir-hi algunes observacions també, intensificar-hi el text.

Sobre les observacions relatives al fet que la part central és extensa, segons el text ocupa divuit pàgines, i les altres vint. Sembla més extensa perquè resulta una mica cansat el llarg monòleg del director. Quan aquest monòleg es desenvolupa en el curs de l'acció, semblarà més curt.

128. Es refereix a l'escena on apareix la dona fosforescent.

Sobre la indicació directa de qui és el criminal i qui no ho és, es tracta de la meua tendència propagandística i no m'agrada que això no sigui entès. M'agrada dir fins al final qui és el dolent. Però intentaré tenir això en compte. Estic molt content i agraït a Vsèvolod Emílievitx per l'opinió general sobre el meu treball, però em sembla que encara hi ha molt a fer, com en totes les meves coses, sobretot en prosa, perquè no sé com es fa prosa. Vaig escriure *La xinxà* realment gairebé d'una tirada. *La casa dels banyts*, en canvi, he hagut de reescriure-la cinc vegades. M'agradarà molt que els companys reconeixin aquesta peça com a bàsica. (*Rialles. Aplaudiments.*)

Sobre *La casa dels banys*¹²⁹ (1929)

La casa dels banys és el meu nou drama «en sis actes amb circ i focs artificials».

Primer acte: El company Txudakòv ha inventat una «màquina del temps».

Segon acte: Txudakòv no aconsegueix convèncer el company buròcrata Pobiedonòssikov, cap de l'oficina per a la coordinació.

Tercer acte: Pobiedonòssikov es veu ell mateix en el teatre i no aconsegueix reconèixer-se.

Quart acte: compareix la dona fosforescent del futur.

Cinquè acte: Tothom vol passar-se al comunisme «enllestit».

Sisè acte: Aquells que arriben fins al comunisme i aquells que es queden enrere.

129. Publicat a la revista *Radioslúixatel'* (Ràdiooïdor), núm. 43, Moscou, 27 d'octubre de 1929.

Intervenció en la discussió de *La casa dels banys* al Club de la Impremta Primer Model¹³⁰ (30 d'octubre de 1929)

Diré algunes paraules per respondre als companys que han intervingut aquí. En primer terme s'ha de dir que jo mai no he considerat completa ni perfecta cap de les meves obres ni, com se sol dir, d'haver-me «erigit un monument que no és obra de les mans de l'home». Crec fermament en les forces creadores de la classe obrera, a les quals demano ajuda per convertir el monument en obra de les mans de l'home. Prenc nota de totes les observacions i intento aprofitar-les.

El company Liakhovets ha dit aquí que poso en ridícul algunes dificultats nostres. Per provar aquesta afirmació, ha recordat el cas de Pobiedonòssikov, que dicta a la mecanògrafa: «Abans el bitllet de tramvia costava cinc copecs, ara en costa deu.» Però jo no poso en ridícul les nostres dificultats, sinó només el nostre comportament burocràtic. Al buròcrata, tot li sembla bé, tot li agrada. En canvi nosaltres diem: ¿què podem fer perquè els bitllets del tramvia, que abans costaven cinc copecs, ara en costin quatre? Però els bitllets de deu copecs van ser acceptats des del punt de vista de l'objectiu obrer. Per això jo critico els buròcrates en aquest exemple, com en tota la peça. Optimistenko és també un model de buròcrata i el complementa madame Messallànsova. O vet aquí un altre exemple: un personatge que en el passatge que he llegit apareix molt poc és Ivan Ivànovitx, que per qualsevol cosa truca a Serguèi Nikítitx, i si Serguèi Nikítitx no hi està d'acord, truca a Nikandr Fedòtovitx, i si Nikandr Fedòtovitx no hi està d'acord, a Semion Piramídonovitx. Tots aquests tipus junts han de donar vida a la figura general del buròcrata.

Heu assenyalat que Txudakòv ha inventat una cosa inútil, una màquina del temps. No, companys, el que nosaltres vam fer complint el nostre pla quinquennal en quatre anys és també una màquina del temps. Com-

130. Publicat a *Literatúrnaia gazeta* (Revista literària), Moscou, 10 d'abril de 1937.

plir un pla quinquennal en quatre anys és un problema de temps: el d'aconseguir organitzar-se i organitzar el propi temps. Es tracta de la màquina del temps en l'edificació socialista.

Han dit, encara, que jo vaig donar al meu inventor el cognom de Txudàkov.¹³¹ He tingut l'ocasió de prendre la paraula en el congrés d'inventors i sé que un inventor és realment abans que res un home estrambòtic. Sé que els inventors són persones absortes en les seves idees, que esperen que els companys s'interessin per les seves coses i sovint els buròcrates es travessen al seu camí. No he volgut que el meu inventor faci el ximple.

A més, un company ha dit que falta harmonia al final. Meyerhold també em va dir que potser els focs d'artifici són una solució massa simplista, que es tracta d'un element pintoresc una mica superficial. Jo vaig afrontar aquesta qüestió per tal que també la propaganda fos com la conclusió fantàstica, de manera que fossin una cosa molt interessant i nova. Vull que hi hagi també propaganda: que els buròcrates s'hi afegixin i al final facin explotar els focs d'artifici i cridin que no val la pena anar al Teatre Bolxòi, al circ Sokolnítxeski sí, però no al teatre. Vet aquí la meva posició. Però això no vol dir, companys, que jo m'aparti dels grans problemes. Vull que la polèmica sigui alegre, sonada.

Estic molt agraït al company Korotèiev¹³² que m'hagi encoratjat. Si jo no fos entès pels obrers, estic convençut que no serien avui aquí. I veig que són aquí i que escolten i riuen als llocs precisos on jo volia que riguessin. ¿Això vol dir que comprenen on s'ha de riure? Alguns companys m'acusen debades d'haver vingut aquí després de dues intervencions al Museu Politècnic. ¿Potser aquests companys es pensen que jo vaig intervenir al Museu Politècnic davant de gent vinguda de Solovkòv?¹³³ També hi havia espectadors soviètics, estudiants, obrers. Jo tinc cent-cinquanta entrades que jo mateix distribueixo. Allà també hi ha un públic qualificat, em cal escoltar també les seves opinions, i per això és inútil acusar-me de servilisme. Jo sóc l'últim a la llista de l'amo. Si hagués vingut suplicant: «Escolteu-me! Ningú no em vol escoltar», en aquest cas sí que seria diferent. No vinc aquí amb esperit burocràtic, acabat i vençut. Vull realment veure i escoltar allò que no comprenc. Vosaltres enteneu coses que no entenc i, al contrari, les coses que jo sé vosaltres no les sabeu. Estic molt agraït al públic per l'atenció i prometo llegir-vos totes les meves coses.

131. Cognom creat a partir de *txudàk*, que significa «excèntric».

132. L'obrer Korotèiev va dir en particular: «Aquesta peça de Maiakovski il·lumina gairebé tota la nostra vida. Hem de donar tots suport al company Maiakovski. Com a obrer jo dic que aquesta peça és molt bona per a nosaltres i n'estic molt agraït.» (A la revista *Daióix!* (Dóna!), núm. 12, Moscou, 1929.)

133. Illa al mar Blanc, lloc d'exili per a persones jutjades per activitats antisoviètiques.

II. Respostes a observacions

Pregunta: ¿Per què anomeneu la vostra peça drama?

Perquè és més divertit i, en segon lloc, realment potser hi hagi pocs buròcrates, ¿i això no és un drama a la nostra Unió?

Pregunta: ¿Per a qui escriviu la vostra obra? Els obrers no us llegeixen perquè no us entenen i els intel·lectuals us insulten.

No sé què fer-ne, d'aquestes observacions. ¿Com sabeu que els obrers no em comprenen si no em llegeixen? Per mi seria terrible si diguessin: «Us llegeixen i diuen que és una porqueria.» Per això, companys, aquestes observacions no tenen gran valor per a mi. Quant al fet que la intel·lectualitat m'insulta... recordem que la intel·lectualitat és un terme pejoratiu i que hi ha també els intel·lectuals obrers.

En prendre la paraula, la companya Rogozínskaia ha intervingut i ha dit que *La casa dels banys* és millor que *La xinxa*. Per mi, no hi ha ideals. Només després de la meua mort direu quin notable poeta ha mort. Jo vull progressar sempre. Si em diguéssiu que Maiakovski escrivia molt bé, que l'any passat va escriure una cosa notable i que aquest any també, això seria terrible per a mi. El fet que considereu *La casa dels banys* millor que *La xinxa* mostra que amb *La xinxa* vaig millorar una mica el vostre gust teatral.

Descripció de dos actes de *La casa dels banys*¹³⁴ (1929)

Acte segon.¹³⁵ Els companys Txudakòv i Velosipedkin s'esforcen a fer passar la seva invenció a través del laberint de l'oficina central per a la coordinació i més enllà del gran cap, del company Pobiedonòssikov. No obstant això, cap d'ells no aconsegueix d'anar més enllà del secretari, el company Optimistenko, mentre Pobiedonòssikov examina el projecte per al futur moblament de la seva oficina en un estil de no se sap quin Lluís, posa per a un pintor i despatxa la mecanògrafa Underton per la «poca ètica dels seus llavis» i el company Notxkin per un presumpte robatori de caixa.

Acte tercer. Un segon Pobiedonòssikov, un segon Ivan Ivànovitx, una segona Messallànsova es dirigeixen al teatre per mostrar-se al públic i no aconsegueixen reconèixer-se ells mateixos en els personatges en escena. (Des del punt de vista formal, el quart acte coincideix amb el primer.)

134. Publicat a la revista *Oktiàbr'* (Octubre), núm. 11, Moscou, novembre de 1929.

135. El segon i tercer actes no es tracten aquí. Donem ara una curta descripció d'aquests dos actes. Autor. (Nota de Maiakovski.)

Alguns pregunten¹³⁶ (1929)

¿Què penso de les meves peces?

M'han explicat:

En un tramvia seu un home que no ha comprat el bitllet i prova d'enganyar l'administració tramviària. Quan el cobrador se n'adona, l'apostrofa:
—Lladregot, gandul, bergant... xinxa de Maiakovski...

La definició, vinguda als llavis en el moment oportú de la vida quotidiana i entrada en aquesta vida, ha estat la millor i més agraïda recensió de la meva peça.

La casa dels banys és el mateix.

La casa dels banys combat la burocràcia. *La casa dels banys* fa propaganda dels horitzons amplis, de la iniciativa creadora.

La casa dels banys és un drama en sis actes, amb circ i focs artificials. Per això vaig donar *La casa dels banys* al mateix eficient Meyerhold.

136. Publicat a *Literatúrnaia gazeta* (Revista literària), núm. 29, Moscou, 4 de desembre de 1929.

¿Què és *La casa dels banys*?
¿Què neteja *La casa dels banys*?¹³⁷
(1929)

La casa dels banys és «un drama en sis actes, amb circ i focs artificials».

La casa dels banys neteja els buròcrates i els escorre.

La casa dels banys és una obra de propaganda, i per això no hi figuren els anomenats «homes vius»,¹³⁸ però sí tendències personificades.

Fer viva una agitació, una propaganda, una tendència, en això consisteix la dificultat i el sentit del teatre modern.

El costum dels homes de teatre de recórrer a les «parts» (còmic, *ingenue* i semblants), als «tipus» («trenta-tres anys, amb barba» o bé «bru, alt, després del tercer acte se'n va a Voronèj, on precisament es casa»), aquest costum generalitzat, juntament amb el to humil, de vida quotidiana, constitueix precisament l'horror arcaic del teatre actual.

El teatre ha oblidat que és un espectacle.

No sabem utilitzar aquest espectacle per a la nostra agitació.

L'intent de tornar al teatre la seva espectacularitat, l'intent de fer de l'escenari una tribuna, això és la substància de la meua feina teatral.

Vegeu, breument, quins són els fets del «drama»:

1. L'inventor Txudakòv ha descobert una màquina del temps capaç de transportar la gent al futur i de fer-la tornar enrere.

2. L'invent no aconsegueix de travessar la burocràcia i el principal obstacle el representa el company Pobiedonòssikov, el gran cap, director general per a la coordinació.

3. El company Pobiedonòssikov en persona va al teatre, es veu en escena a si mateix i afirma que a la vida les coses passen d'una altra manera.

137. Publicat a la revista *Ogoniók* (Petita llum), núm. 47, Moscou, 30 de novembre de 1929.

138. Es refereix al llibre de V.V. Ermilov *Els homes vius a la literatura*, que va esdevenir la base d'una de les tesis equivocades de la Rapp (*Rossíiskaia assotsiàtsiia proletarskikh pisàtelei*: Associació Russa d'Escriptors Proletaris), que considerava obligatòria la representació de l'home dividit internament.

4. Ve del futur, sobre la màquina del temps, una dona fosforescent, plenipotenciària, encarregada de seleccionar els millors elements per traslladar-los al segle XXI.

5. Tot feliç, Pobiedonòssikov ja s'ha preparat el full de ruta i les credencials, i també les dietes de missió per a una mitjana de cent anys.

6. La màquina del temps emprèn el vol cap al futur a passes quinquennals, decennals, tot transportant obrers i treballadors, i deixa enrere Pobiđenòssikov i altra gent que se li assembla.

Narro un fragment del sisè acte, l'últim.

Tot això, plegat, serà representat al teatre.

¿Què passa?¹³⁹ (1929)

El fet és que *La casa dels banys*, drama en sis actes, amb circ i focs artificials, ataca directament la burocràcia, l'estretor de mires, l'estancament.

La casa dels banys neteja i renta.

La casa dels banys defensa la vastitud dels horitzonts, l'esperit d'iniciativa, l'entusiasme.

La principal directriu de l'obra consisteix en la lluita entre l'inventor, el company Txudakòv, el qual ha descobert una màquina del temps, i un tal gran cap (director general de l'oficina per a la coordinació), el company Pobiedonòssikov.

Al cinquè acte una dona, vinguda del futur, ens observa i se'n sorprèn.

139. Publicat a la revista *Daiòix!* (Dóna!), núm. 12, Moscou, 1929.

Intervenció en la discussió de *La casa dels banys* al Club Proletari¹⁴⁰ (4 de desembre de 1929)

Companys! M'han arribat notes i alguns companys han pres part en la discussió. Alguns diuen que la meua obra ha ferit el burocratisme, però que hi manquen tipus per contraposar a aquesta plaga, és a dir, hi manquen personatges positius. Aquest és el primer punt. Potser es tracta d'un defecte de la meua obra, però hi ha el fet que, sobretot en aquest període de construcció quinquennal, es desitja oferir al públic no solament un quadre crític, sinó també una relació viva i entusiasta de com la classe obrera edifica el socialisme. Pel que fa a la resta, es tracta d'un defecte propi no solament d'aquest treball sinó de totes les meves obres. Alguns companys diuen que no és indicat lluitar contra el burocratisme, però això ho indiquen el partit i el govern soviètic: i amb l'escombra de ferro de la depuració —depuració del partit i de l'aparell soviètic— són escombrats fora de les nostres files aquells que s'han convertit en buròcrates, que han realitzat malversacions i coses així...

La meua obra no representa cap novetat. El partit està perfectament al corrent de la situació. El meu treball no és més que una de les branques metàl·liques d'aquella mateixa escombra de ferro amb la qual expulsem aquestes deixalles. No em proposo d'obtenir res més que això.

Aquesta reunió m'ha commogut molt perquè el comportament dels presents en la valoració de la meua obra ha estat ple d'atenció i fonamentalment just. Durant la reunió precedent¹⁴¹ m'he trobat de cara un públic més qualificat des del punt de vista professional: es tractava de tipògrafs. Ells no fan altra cosa que menjar llibres, i temia que, potser, avui hauria vingut a parar en un ambient que no voldria saber res de mi.

He esborrat desenes de cops dintre meu aquesta desconfiança. Una paraula després de l'altra, una frase després de l'altra, els companys m'han

140. Publicat a *Sovètskoe iskússtvo* (Art soviètic), Moscou, 29 d'octubre de 1936.

141. Es refereix a la discussió de *La casa dels banys* al Club de la impremta Primer Model, el 30 d'octubre de 1929. Vegeu p. 101

ofert indicacions útils i s'han acostat a la meva obra de la manera més justa. No em resta res per dir llevat que em sento reanimat per l'atenció que m'heu prestat. Veig que aconseguixo efectivament de fer-me comprendre també pel més simple dels oïdors i dels lectors. Si en aquesta obra meva no he aconseguit expressar tot el que calia, ho faré la pròxima vegada. (*Aplaudiments.*)

A les últimes notes, alguns companys em demanen de recitar una poesia. Ara recitaré una última poesia. (*Aplaudiments. Llegeix.*)

Companys, prometo al públic aquí present que aniré a una vetllada especial organitzada pels obrers i dedicada a la poesia, però ara recitaré encara una poesia sobre el pis que m'ha de ser assignat, però que no tinc encara, tot i que en tinc gran necessitat. (*Rialles, aplaudiments. Llegeix.*)

Intervenció a la sessió plenària del Ref^{c142} (16 de gener de 1930)

Companys! Parlaré de teatre. El meu discurs és una mica estrany perquè jo no he vist cap peça, llevat d'*El tret*,¹⁴³ de Bezýmenski,¹⁴⁴ del *Comandant de l'Exèrcit*,¹⁴⁵ de Selvinski,¹⁴⁶ i de la presentació de la meua *La xinxa*. Jo no he llegit cap peça, a part de la de Vixnevski¹⁴⁷ i uns fragments de la peça de Libedinski, i vaig fer alguns intents de llegir *Comandant de l'Exèrcit*. Vet aquí el (meu) coneixement pràctic de la temporada teatral d'enguany. Però això no canvia res, perquè la discussió no serà sobre el que ha estat fet sinó sobre les nostres tendències en el sector del teatre, les quals, respecte a les directrius correctes del Ref, han de ser clares per a tothom. Hi ha dues directrius bàsiques del Ref: l'home del Ref és un home que pren part activa en la construcció del socialisme en els sectors de la cultura, de la vida i les seves excel·lències, en aquest cas, de les disciplines estètiques que encara queden però que van ja cap a la mort. Això en primer lloc. En segon lloc, no jugueu un paper menor. És un mètode de treball i un mètode de construir aquesta cultura.

La qüestió d'aquest mètode no és menys essencial que la primera, i precisament aquí les converses no són sobre el mètode general d'investigació, que serveix el marxisme, sinó precisament sobre un mètode parcial, sobre la suma de mètodes, experiments, mitjans de construcció d'una

142. Aquest text, anotat per un estenògraf, va ser publicat al diari *Vètxèrniaia Moskvà* (Moscou al vespre), el 14 d'abril de 1931. El Ref era el *Revoliutsiõnni front iskússty* (Front Revolucionari de l'Art), grup fundat per Maiakovski el maig-juny de 1929 després de la seva sortida del Lef i abans de la seva adhesió a la Rapp. La sessió plenària va tenir lloc a Moscou, entre el 15 i el 17 de gener de 1930.

143. *Vystrel*.

144. Alexandr Bezýmenski (1898-1973), poeta i dramaturg, membre del grup *Oktiabr'* (Octubre) i del Rapp. El 1922 va fundar la revista *Molodàia gvardia* (Jove guàrdia).

145. *Komandarm*.

146. Ilyià Lvovix Selvinski (1899-1968), poeta, un dels dirigents del constructivisme.

147. La peça de V.V. Vixnevski (1900-1951) es titulava *Pèrvaia kònnaia* (Primer de cavalleria) i la peça de Iu. Libedinski (1898-1959), *Vysoty* (Altura).

revolució cultural i el progrés de les seves tendències en les masses. A la conversa sobre aquest mètode cal oblidar els comentaris que va fer el company Brik:¹⁴⁸ dels mètodes, no en sabem res (*falta de l'estenògraf*), però el mètode ha de ser nostre, d'invenció nostra, intentat per primera vegada per nosaltres. Precisament aquí sorgeixen les línies característiques del membre del Ref, i aquests dos aspectes donen força a la il·luminació de qualsevol dels sectors de la nostra cultura. Si nosaltres, des d'aquest punt de vista, arribem a una avaluació dels fenòmens teatrals, en aquest cas, agafant per la mà la peça *El tret*, de Bezýmenski, hem de dir que, com a tasca política, pel desig fonamental de participar en la construcció del socialisme, és una peça ben nostra, però pel mètode griboiedovià¹⁴⁹ fet servir, és una cosa contrària a nosaltres i inaguantable. En aquest cas Bezýmenski és important per a nosaltres. Krutxònykh té mètodes de treball del material, però realment no té objectius polítics ni socials, i això tampoc no ens serveix. Podem parlar de la lluita política, però només la combinació (¿dels autèntics objectius polítics amb els mètodes de treball correctes del material?) pot produir una autèntica obra del Ref. La discussió d'aquests objectius pot portar a moltes conclusions que han de prevaler no sols al teatre, sinó també a l'estructura bàsica organitzativa del Ref, que nosaltres hem d'analitzar i discutir, a la línia literària del Ref, etcètera.

Vegem-ne la línia organitzativa. Nosaltres no podem fer el mateix que fa la Rapp,¹⁵⁰ o sigui organitzar en línies cooperatives [o copiar (*l'estenògraf pot haver-se fet una confusió entre els verbs kooperirovat' i kopi-rovat'*)] l'organització del partit —una forma deformada de manifestació del Rapp. Si es determina com és el Ref estructuralment, seria un institut d'educació superior amb una tendència pràctica. Nosaltres som persones que necessàriament hem d'estudiar, defensar aquesta o aquella altra tesi i dedicar-nos al treball. Un deixeble del Ref que no canvia, que no adquireix noves possibilitats, en general, no existeix, i per mi, l'única manera de treballar al Ref és defensar un o altre dels seus mètodes d'adoctrinament al front teatral i literari.

148. Òssip Brik (1888-1945), escriptor, marit de Lili Brik, amic de Maiakovski.

149. Es refereix al teatre d'Alexandr Serguèievitx Griboiedov (1795-1829), gran dramaturg rus que feia servir el llenguatge col·loquial però utilitzant formes literàries clàssiques.

150. Rapp, sigla de Rosíiskaia assotsiàtsiia proletàrskich pisàtelei (Associació Russa d'Escriptors Proletaris), era l'organització literària en què, el 1928, es va transformar l'anterior (fundada el 1925), la Vapp (Vserossífskaia assotsiàtsiia proletàrskich pisàtelei: Associació d'Escriptors Proletaris de tot Rússia). El 1932, la Rapp es va transformar font-se amb altres organitzacions literàries, en l'actual Soiúz pisàtelei SSSR (Unió dels Escriptors de l'URSS).

Ahir el company Tiúrin¹⁵¹ va parlar del mètode de propaganda electoral anant casa per casa. Si el company Tiúrin arribés i digués: «He aplicat el meu mètode en aquesta propaganda», li diríem: «Tu, company, ets del Ref». Però si ens digués: «Jo només simpatitzo amb les vostres idees» o «Jo espero les vostres directrius», aleshores no tindria iniciatives pròpies i sota el nostre punt de vista ja no seria del Ref. Aquesta és molt particularment la qüestió dels quadres del Ref. L'objectiu fonamental del Ref durant tota la seva existència és l'augment de les seves qualificacions com a persones que treballen, que controlen i que escampen el mètode del Ref, que dins d'un cert temps serà el mètode general d'influència i conducció d'aquesta o d'altres campanyes, d'aquest o d'altres (?) visuals de les possibilitats de les masses.

Ara hem de deixar una vegada més els objectius generals del Ref, i fixar-nos en la presència de l'activitat teatral a l'URSS. Aquí es pot observar el següent: si l'any passat s'escrivia sobre una crisi de repertori i es deia que hi havia fal tade peces, enguany s'ha escrit molta porqueria. Veiem la prohibició de cinc o sis peces, i no podem estar-hi d'acord, en general cal considerar que *El primer candidat*,¹⁵² *Carnet del partit*,¹⁵³ *Natàlia Tàrpova*¹⁵⁴ i altres, són peces realment (?).

Observo que encara és més aguda la lluita entre el que s'anomena teatre de masses, o sigui els clubs i el TRAM¹⁵⁵ (considero el TRAM una de les menes de teatre de club) i el teatre professional. Vet aquí dos sistemes de teatres, que en una o altra combinació, han de ser analitzats, acceptats o rebutjats.

Tornant al primer grup de teatre —el teatre professional— considero que el nostre sistema (?) ha de ser de lluita total contra aquest teatre. El teatre realista difícilment aportarà peces revolucionàries. Per la seva posició i mètode, *Bloqueig*¹⁵⁶ sorgeix com el vell i psicològic mètode del teatre de la vida, que fa ja molt de temps que les altres branques rebutgen. L'única excepció és el Teatre Meyerhold. Fins a la seva escenificació de *L'inspector* i el *Bosc* es pot considerar com l'entrenament del futur. Fins i tot el treball a *Comandant de l'Exèrcit*. És un espectacle revolucionari, inacceptable (?), però cal observar el seu sistema de mètodes, precisament el treball d'utilització del seu material (?), que al teatre es converteix en una peça d'agitació, en material revolucionari i no estètic. L'intent

151. Ivan Andrèievitx Tiúrin, periodista.

152. *Pèrvyi kandidat*, peça d'A. Jàrov i de M. Polikarpov.

153. *Partilet*, peça d'A.I. Zavalixin.

154. Peça de S.A. Semiðnov (1893-1942).

155. TRAM (*Teatr Rabòtxei Molodioji*: Teatre de la Joventut Obrera).

156. *Blokada*, peça de Vs. Ivànov (1895-1963).

hi és, fins on és permisible en les condicions teatrals basades en la realitat. Aquesta peça es basa, en el seu muntatge teatral, precisament en telegrams i diagrames, trossos d'un film documental, etc., i després, per la seva essència, es decanta cap a l'acció de masses, o sigui, el director tracta l'actor com un home, que revela les seves realitzacions (més) en el sistema d'exercicis de gimnàstica que en qualsevol sistema de sentiments.

El teatre, havent començat amb el treball sobre el material del nostre voltant, davant de la transició al professionalisme, mor i desapareix i pren una posició negativa. És el que ha passat al Teatre del Proletkult,¹⁵⁷ que ha passat a ser un departament del Teatre de la Revolució.¹⁵⁸

D'altra banda hi ha el teatre de masses, els teatres dels clubs, La Brusa Blava, i ara el moviment de la gent del TRAM. Precisament cap a aquesta línia hem de dirigir tot el seu treball. Hem de destruir una nomenclatura (?), colossal, perjudicial, incorrecta. Fins i tot La Brusa Blava —un teatre petit— vol evacuar (?) per avançat. Si parem atenció al treball de la gent del TRAM, veurem que hi ha una temptativa de relacionar-se amb el teatre professional, cosa que és realment dolenta i incorrecta, perquè pels seus mètodes és més culte i l'únic que s'acosta al nostre teatre. Hem d'intentar de totes maneres que no esdevingui un teatre d'entreteniment i es quedi en un teatre de propaganda i d'influència moral. Els principis fonamentals són que l'espectador s'emporti idees a casa. Aquesta és l'actitud bàsica.

¿Què hem de fer? ¿Qui treu conclusions per si mateix? Em sembla que cal participar en un o altre treball de club. Ens cal seguir la línia de trencament radical, fer servir l'experiència del TRAM. Si el Ref va proposar la seva forma de treball, escriure i fer les coses com el TRAM i els mateixos clubs, es tracta d'un programa màxim, segons el qual el Ref ha d'assumir el treball correcte. Jo amb plaer els donaria una idea bàsica: nosaltres faríem aquesta feina conjuntament i prepararíem una peça correcta de club. Abans de tot cal trobar independentment un mètode de treball de masses en les obres del club i del TRAM. (*Estenografia poc clara.*) Si anem amb les idees despullades, reposarem el resultat en una actitud despulladament pragmàtica, i ens passarà com al treball de Tretiàkov,¹⁵⁹ que va sortir de la posició correcta segons la qual s'han de donar fets, sense oblidar que la mateixa qüestió de l'escenificació d'aquests fets serveix com a mètode revolucionari.

D'una manera particularment correcta, Brik subratlla: «No sols no és un mètode indiferent, sinó que és equivalent al primer dels nostres objectius fo-

157. Va funcionar a Moscou durant els anys vint i trenta.

158. Va obrir a Moscou l'any 1922. Avui és el Teatre Maiakovski.

159. Serguèi Mikhàilovitx Tretiàkov (1892-1939), escriptor i crític.

namentals, perquè, per desig i per recursos, construint el socialisme i construint la cultura, nosaltres no ens distingim en res i no hem de distingir-nos de tot el treball restant. De nosaltres no s'ha de parlar per un sol punt, sinó precisament per la suma dels mètodes, amb els quals acompanyem la nova cultura de les masses.» Aquí encara cal afegir una cosa: jo em penso que el company Brik i el company Katanià¹⁶⁰ creuen que nosaltres, els homes del Ref, de cap manera no ens presentem ni volem ser l'única organització revolucionària infal·lible en el sector de la cultura. Nosaltres sortim d'una de les organitzacions del sector socialista dels nostres militants culturals, on hi ha l'aliat la Rapp. Aquest és un aliats únic i nosaltres diem: «Nosaltres, reunint gent correctament, no sabeu donar-los un mètode i els doneu mètodes antics i gastats.» Al Ref pren forma una lluita contra els constructivistes,¹⁶¹ que diuen que la suma de l'expressió a través del vers és una cosa perfectament comunista. Aquests grupets com els constructivistes mereixen el més gran rebuig del Ref perquè són males organitzacions polítiques, que només pretenen ser organitzacions revolucionàries.

Ara tenim teatres professionals que intenten acostar-se de la manera més pobra a la temàtica soviètica, i contra aquest teatre (amb aquests teatres) hem de lluitar fent excepció de l'innovador Teatre Meyerhold. Després hem d'arrelar-nos en el teatre de masses, donant suport al teatre del TRAM no (amb) ajut de la reforma de coses alienes, sinó amb l'intent independent de creació de peces de club. La qüestió de la inventiva és molt important i, com que l'afecta, hem de dir algunes paraules sobre el formalisme. Nosaltres, per exemple, lluitem contra el formalisme, però no podem dir que lluitem contra les seves realitzacions. L'escola formal és una escola d'investigació tècnica. Poden ser exclusivament converses d'especialistes, que parlen de tecnologia; això s'ha d'associar a l'enorme mètode marxista, però en si mateix el mètode (¿d'investigació de la tècnica de l'obra d'art?) està desacreditat.

Així totes les nostres opinions sobre una altra acció separada en el camp del teatre i d'altres disciplines prenen forma a partir de dos aspectes fonamentals: la participació dels membres del Ref en la construcció socialista i la utilització del mètode revolucionari en la revolució de la cultura.

160. Vasli Katanià, un dels marits de Lili Brik, autor d'una interessant biografia de Maiakovski, *Jizn' Maiakovskogo. Literatúrnaia Khrònika*, traduïda a l'italià: *Vita di Majakovskij*, Editori Riuniti, Roma, 1978.

161. Constructivisme: moviment de les arts plàstiques que volia l'art lligat al desenvolupament industrial i a la transformació de la vida pràctica. El seu principal promotor va ser Vladímir Tàtlin (1885-1953).

Epíleg

En primer lloc, sobre el teatre de clubs. Cada club té el seu grup, que amb les seves pròpies forces escenifica la seva peça. A Leningrad hi ha deu teatres i hem vist que els teatres principals estan buits, perden els seus espectadors. Els teatres de club, segons la nostra idea, són un treball rutinari, degeneren en teatres locals d'amateurs que cal omplir amb material popular. Vegem La Brusa Blava. Al començament del seu treball va trobar el camí correcte, però després va passar al teatre professional i per això va sofrir una caiguda. Jo considero que el Ref ha de cridar l'atenció a tots els sectors del nostre treball cultural. Per exemple, si exigiu a Rodxenko¹⁶² de reunir material fotogràfic, de reunir material de muntatge correcte i educar-nos com cal, sortiria la qualificació necessària per discutir el material. El mateix pel que fa a peces de clubs: nosaltres no hem d'ajornar, sinó que hem de crear, per a això cal buscar i basar-nos en qualsevol iniciativa i embolicar-nos-hi. Vet aquí aquests mateixos mètodes de treball cultural que es presenten molt sovint com a mètodes generals d'aprenentatge en tots els sectors de la nostra cultura: hem de mesurar les nostres forces amb ells.

162. Alexandr Rodxenko (1891-1956), pintor i fotògraf, membre del Lef, famós pels seus muntatges fotogràfics.

Espantosament interessant¹⁶³ (1930)

Acte primer. Txudakòv inventa una «màquina del temps». El company Velosipedkin, antic militar de cavalleria, ajuda a fer superar a la invenció diversos obstacles de caràcter burocràtic.

Al segon acte s'assisteix a l'intent d'arribar fins al buròcrata principal, el company Pobiedonòssikov, el gran cap, «director general de l'oficina per a la coordinació».

Al març *La casa dels banys* es representarà al Teatre Meyerhold amb l'escenificació de Vsèvolod Emílievitx Meyerhold.

163. Publicat a la revista *Sovètskii teatr* (Teatre soviètic), núm. 2, Moscou, 1930.

Intervenció en el debat sobre *La casa dels banys* a la Casa de la Premsa¹⁶⁴ (27 de març de 1930)

Companys, tinc darrere meu trenta-cinc anys d'existència física i vint anys de vida anomenada creativa, i en el curs de tota la meva existència he defensat les meves concepcions amb la força dels pulmons, amb la potència i el vigor de la meua veu. Ni tan sols em preocupa que la meua obra pugui ser rebutjada. En aquests darrers temps s'ha anat formant l'opinió que sóc un talent reconegut per tothom i em complau que *La casa dels banys* serveixi per desmentir-la. A la sortida del teatre, eixugo, naturalment en sentit figurat, les escopinades del meu front poderós.

Després de la presentació de *La casa dels banys*, les opinions han estat discordants. Uns deien: «Esplèndid, no havíem passat mai el temps tan alegrement», mentre que d'altres deien: «Quina porqueria, un espectacle indigne!»

Em seria enormement fàcil dir que la meua obra era magnífica, però que ha estat feta malbé per l'escenificació. Aquesta seria la via més senzilla, fins i tot senzillíssima, però no l'accepto. Assumeixo plena responsabilitat dels defectes i mèrits d'aquesta. Però hi ha altres aspectes a prendre en consideració. Per exemple, no és possible dir: «Mireu, la representació d'una manifestació comunista, diguem a Nova York, s'ha desenvolupat millor que una vaga organitzada a les mines de carbó d'Anglaterra.» Una valoració així certament no constitueix un criteri de judici vàlid de les obres de teatre. Abans que res cal veure fins a quin punt una obra determinada és necessària actualment. Si es tracta d'una obra nostra, cal dir: «Llàstima que sigui dolenta.» Però si després és perjudicial, se'ns ha de felicitar que sigui dolenta.

El principal interès d'aquest espectacle no consisteix en la psicologia sinó en la solució dels problemes revolucionaris. Com que considero el teatre una arena capaç de reflectir les paraules d'ordre polític, intento trobar una forma vàlida per a la solució d'aquests problemes. Afirmo, pri-

164. Publicat a *Izvestiia TsIK*, Moscou, 6 de desembre de 1935.

merament, que el teatre és una arena, i segonament, una empresa d'espectacles. Val a dir, de nou, una alegre arena polèmica.

Algú ha dit: «*La casa dels banys* ha fet llufa, *La casa dels banys* ha estat un fracàs.» ¿Per què llufa, per què fracàs? ¿Pel simple fet que un qualsevol de la *Komsomòlskaia pravda*¹⁶⁵ ha deixat escapar la petita frase on no ha trobat res graciós o perquè a algú no li ha agradat el manifest, que no ha estat dissenyat com havia d'estar? ¿Potser és això el que m'ha interessat durant vint anys de treball? No, m'he basat en un material literari i dramàtic realment vàlid, posat com a fonament en aquesta i en altres obres meves. ¿En què consisteix per a mi el valor d'aquest material? Consisteix a ser, primer de tot, propaganda oferta sota la forma de lectura, consisteix que en el mateix text, des de l'inici fins al final, tots els aspectes còmics del diàleg són explicats clarament. Jo sé que cada paraula fabricada per mi, de la primera a l'última, ha estat elaborada amb la mateixa consciència amb què he compost les meves millors obres poètiques. Txarov, en comprovar alguns moments poc enginyosos, ha citat tres frases curtes, fruit de les improvisacions dels actors.

I ara, parlem de l'aspecte dramaturgic. En la solució dels problemes de l'escenificació hem trobat dificultats a causa de les reduïdes proporcions de l'escenari. Hem demolit una llotja, hem demolit les parets, si cal demolirem el sostre: d'una acció individual, que es desenvolupa en sis o set quadres, pretenem fer una escena de masses. Ho repeteixo per desena vegada: preveig que en aquest punt em tocarà entrar en conflicte amb els espectadors i amb el vell teatre. Sé, i penso que Meyerhold se n'adona, que si l'escenificació respongués plenament a les indicacions de l'autor, s'obtidria un efecte teatral més complet. En comptes d'un teatre psicològic, nosaltres presentem un teatre basat en l'espectacle. Avui uns obrers m'han cridat al *Vetxèrniaia Moskvà*¹⁶⁶ (Moscou al vespre). Diuen: «Una farsa», i un altre: «És absurd.» Jo volia exactament que fos una farsa absurda. Un tercer ha cridat: «De mal gust.» N'estic molt content: jo no volia bon gust, jo intentava fer mal gust.

Mai no hem estat exponents abstractes de l'avantguarda, però tampoc no hem estat mai reaccionaris. Sempre hem dit que les idees, defensades per la Unió Soviètica, són idees d'avantguarda. En el camp de la dramaturgia som un teatre d'avantguarda. Per aquest camí cometrem desenes i centenars d'errors, però aquests errors per a nosaltres són més importants que els èxits de l'antic teatre basat en l'adulteri.

165. Es refereix a un article difamatori d'A. Txarov sobre *La casa dels banys* (22 de març de 1930).

166. Es refereix a la discussió sobre *La casa dels banys* el matí del 27 de març al despatx del redactor del diari *Vetxèrniaia Moskvà*.

Cronologia

Fins al febrer de 1918, les dates corresponen a l'antic calendari julià, usat a la Rússia imperial. El calendari gregorià, usat a tot Europa, no fou adoptat a Rússia fins després de la Revolució. Per saber la data corresponent al calendari gregorià, en les dates fins al febrer de 1918, cal afegir 13 dies a aquella que us interessi.

- 1893 (7 de juliol): neix a l'aldea de Bagdadi, avui dia anomenada Maiaikovski.
- 1901 La seva família es trasllada a Kutaïssi, prop de la seva vila nadiua. Fa l'examen d'ingrés a l'institut de segon ensenyament de Kutaïssi.
- 1905 Entra en contacte amb la literatura clandestina. Participa en activitats revolucionàries i vagues acadèmiques.
- 1906 (19 de febrer): El pare de Maiakovski mor d'una infecció a la sang. (13 de juny): Deixa l'institut de Kutaïssi. (juliol): La família del poeta es trasllada a Moscou. (agost): Entra al 4t. curs del V Institut de Moscou.
- 1907 Entra en contacte amb revolucionaris i forma part d'un grup socialdemòcrata. Primers versos.
- 1908 Entra el RSDRP (b): Partit Socialdemòcrata Obrer Rus: la *b* minúscula significa bolxevic. Treballa al sector de propaganda. És escollit per formar part del comitè de Moscou. (1 de març): Es veu obligat a deixar l'institut, ja que no pot pagar les quotes. (29 de març): Maiakovski fa presó per primera vegada. La policia li escorcolla la casa. (9 d'abril): Queda en llibertat «sota la vigilància especial de la policia». Continua les seves activitats clandestines. (30 d'agost): Entra a l'Institut Stròganov d'Art Industrial.
- 1909 (18 de gener): Maiakovski ingressa a la presó per segona vegada. Nou escorcoll de casa. (27 de febrer): És posat en llibertat per manca de proves.

- (2 de juliol): Empresonat novament per haver participat en l'organització de la fugida de tretze presos de la presó de Novinski, a Moscou.
- (18 d'agost): És traslladat a la presó de Butyrski, on és incomunicat.
- 1910 (9 de gener): Recupera la llibertat «sota responsabilitat familiar».
- 1911 (agost-setembre): Coneix el pintor i poeta D. Burlíuk.
- 1912 (25 de febrer): Primera intervenció pública en la polèmica sobre l'art contemporani.
- (desembre): Surt el volum *Poxtxòtxina obtxxèstvenomu vkusu* (Una bufetada al gust públic), on apareixen els primers poemes de Maiakovski: «Notx» (La nit) i «Útro» (El matí).
- 1913 (febrer): Surt el volum *Sadòk sudèi* (El lloc del crític), en el qual apareixen els poemes de Maiakovski «Port» (El port) i «Úlitznoe» (El carrer).
- (24 de febrer): Segona intervenció de Maiakovski en la polèmica sobre l'art contemporani.
- (març): Surt el volum *Trebnik troikh* (Breviari triple), amb dos dibuixos de Maiakovski i els poemes següents: «A vy mogli by?» (Vós podríeu?), «Výveskam» (Als rètols), «Teat'ry» (Teatre), «Kóe-txto pro Peterburg» (Quelcom sobre Peterburg), «Za jénxtxinoi» (Dar-rere la dona).
- (primavera): Coneix Assèiev.
- (maig): Surt el primer llibre en solitari de Maiakovski: *Ia!* (Jo!) amb un tiratge de 300 exemplars.
- (estiu): Treballa en la tragèdia *Vladímir Maiakovski*.
- (agost): Surt el llibre *Dòkhlaia lunà* (La lluna trista), en el qual hi ha alguns poemes de Maiakovski: «Istxépyvaiuxtxaia kartína vesný» (Quadre exhaustiu de la primavera), «Ot ustàlosti» (Per cansament), «Liubòv'» (Amor), «My» (Nosaltres).
- (novembre): Viatja a Peterburg, per donar conferències i llegir poemes.
- (2 de desembre): Primera representació de la tragèdia *Vladímir Maiakovski*.
- 1914 (gener): Viatge al sud de Rússia per fer lectures de poesia.
- (21 de febrer): El Consell de l'Institut on estudia Maiakovski decideix expulsar-lo per les seves activitats públiques.
- (març): Publica la tragèdia *Vladímir Maiakovski*.
- (agost): Coneix Màxim Gorki.
- (octubre): Demana per entrar voluntari a l'exèrcit.
- (novembre-desembre): Publica una sèrie d'articles sobre literatura i pintura.

- 1915 (*febrer*): Comença a col·laborar a la revista *Novyi Satirikon* (Nou Satiricó), en la qual publica poemes com «Gimm Kρίtiku» (Himne al crític).
(abril): Al primer número de la revista *Jurnal Jurnàlov* (Revista de les Revistes), hi ha un article de M. Gorki, «O rússkom futurízme» (Sobre el futurisme rus) que parla de la poesia de Maïakovski.
(maig): Viu els primers sis mesos de l'any a Kuokkal (ara Repin), prop de Peterburg.
(juny): Coneix el pintor I.E. Repin.
(juliol): Llegeix el poema «Òblako v xtanàkh» (El núvol amb pantalons) a M. Gorki.
(setembre): Coneix Lília i Òssip Brik. Publica un extracte del poema «El núvol amb pantalons».
(octubre): Escriu el poema «Flèite-pozvonòtxnik» (La flauta vertebral), el primer títol del qual havia estat «Stikhí iei» (Versos per a ella). Comença a treballar en el poema «Voinà i mir» (La Guerra i el Món).
(desembre): Lectura del poema «La flauta vertebral» en presència de Gorki. Surt el primer número de la revista *Lètapis'* (Annals) de la qual Gorki és director. Maïakovski és convidat a ser-ne redactor.
- 1916 (*febrer*): Publicació parcial de «La flauta vertebral».
(octubre): Amb l'ajut de Gorki, Maïakovski publica a l'editorial Parus el llibre de poemes *Prostoie kak mytxànie* (Simple com un bramul).
- 1917 (*27 de febrer*): El tsarisme és enderrocat.
(11 de març): Participa en l'organització d'una assemblea d'artistes.
(12 de març): Pren part a l'assemblea d'artistes.
(17 de març): Apareixen a la revista *Novyi Satirikon* extractes del poema «El núvol amb pantalons», que havia estat prohibit anteriorment per la censura tsarista.
(agost): Pren cos la idea de *Misteri buff* (Misteri buf).
(25 d'octubre): Gran Revolució Socialista d'Octubre. Aquest dia Maïakovski era a Smolni, on hi havia la Comissió Central del Partit Socialdemòcrata Obrer Rus (bolxevic) i l'estat major de la insurrecció. Veu Lenin.
(novembre): Participa en la conferència d'artistes a Smolni. Queda decidida la qüestió de la col·laboració amb el poder soviètic. Escriu el poema «Naix marx» (La nostra marxa).
(desembre): L'editorial Parus treu una edició de tres mil exemplars del poema «La Guerra i el Món».

- 1918 (*febrer*): Surten edicions parcials dels poemes «Txelovèk» (Home) i «El núvol amb pantalons», per primera vegada sense que hagin estat censurats.
 (15 de març): Surt el primer número de *Gazeta futurístov* (Revista dels Futuristes), amb els poemes de Maiakovski «La nostra marxa» i *Revoliútsiia* (Revolució: crònica poètica).
 (març-maig): Escriu diversos guions cinematogràfics com: *Ne dlià déneg rodíxiiisia* (No es neix pel diner), que es basa en una novel·la de Jack London; Maiakovski participa en aquests films com a actor. Coneix el compositor Prokòfiev.
 (setembre): Acaba *Misteri buf*. Lectura del poema als amics, amb l'assistència de Lunatxarski.
 (7 de novembre): Primera presentació de *Misteri buf* al Teatr Muzykalnoi Dramy. Publica el poema «Oda revoliútsii» (Oda a la Revolució).
 (7 de desembre): Surt el primer número de la revista *Iskússtvo Komunny* (L'art de la Comuna); a la primera part, en comptes d'un editorial, hi ha un poema de Maiakovski, «Prikaz po àrmii iskúss-tva» (Ordre a l'exèrcit de l'art). Un segon poema es publicà en una revista de Berlín l'any 1922 amb el títol de «Segona ordre a l'exèrcit de l'art».
- 1919 (*maig*): Surt el llibre *Tota l'obra de V.M.*
 (setembre): Escriu *Sovétskaia àzbuca* (Alfabet soviètic), llibre d'epígrames polítics.
 (octubre): Comença a treballar com a pintor i poeta a la *Rossfiskoe Telegràfnoe Agentstvo* (Rosta, Agència Telegràfica Russa, anterior a la Tass).
- 1920 (*març*): Acaba el poema «150.000.000».
 (desembre): Acaba la segona versió de *Misteri buf*.
- 1921 (*29 de gener*): Estrena, al Teatre de la Sàtira Revolucionària, l'òpera teatral *Sobre els capellans que no entenen què és una festa*.
 (25 de febrer): Lenin visita els estudiants de l'Institut Superior d'Artistes Tècnics i, tot conversant amb ells, els demana com veuen la poesia de Maiakovski.
 (abril): Primera edició del poema «150.000.000», publicat sense el cognom de l'autor.
 (10 d'agost): Arran de la mort del poeta A. Blok, esdevinguda tres dies abans, publica *Umer Aleksandr Blok* (La mort d'Aleksandr Blok).
 (octubre): Comença a treballar en el poema «V Internatsional» (V Internacional)

- 1922 (*febrer*): Acaba el poema «Liubliú» (Estimo), titulat de bon primer «Liubóv» (Amor).
(gener-febrer): Escriu les darreres *Okna Rosta* (Les finestres de la Rosta).
(5 de març): El diari *Izvestiia* publica un poema seu.
(6 de març): Lenin opina sobre la seva poesia.
(març): Surt una edició incompleta de «Liubliú».
(1 de maig): Estrena la segona versió de *Misteri buf*.
(maig): Apareix el volum *Maiakovski izdevàietsia* (M. es burla).
(juny-juliol): Es prepara la publicació de quatre volums d'obres completes de Maiakovski. Especialment per a aquesta edició, el poeta va escriure una autobiografia, *Ia sam* (Jo mateix). Els volums, però, no arribaren a sortir.
(setembre): El diari *Izvestiia* publica dues parts del poema «V Internacional». Aquest poema havia de restar incomplet.
(octubre): Surt el volum *13 let raboty* (13 anys de treball). Maiakovski va a Berlín per donar conferències sobre poesia.
(18 de novembre): Des de Berlín es dirigeix a París.
(13 de desembre): Torna a Moscou.
(desembre): Dóna, al Museu Politècnic, les conferències: «Xto délaïet Berlin?» (Què fa Berlín?) i «Xto délaïet Paríj?» (Què fa París?). Comença a treballar en el poema «Pro eto» (Sobre això).
- 1923 (*21 de febrer*): Acaba el poema «Sobre això».
(1 d'abril): Al primer número de la revista *Ogoniòk* (Petita Llum) hi apareix el poema *My ne vérim!* (No ho creiem), a propòsit de la malaltia de Lenin.
(abril): Surt el volum *Maiakovski u lybàietsia, Maiakovski smeiat'sia, Maiakovski izdevàietsia* (M. somriu, M. riu, M. es burla).
(12 de maig): Participa a les manifestacions de protesta contra l'assassinat de Vorovski (10 de maig).
(maig-juny): *Izvestiia* li publica els poemes «Vorovski» i «Eto znàt-xit vot txto!».
(juny): Surt una edició incompleta del poema «Sobre això».
(juny-juliol): Publica diversos pamflets polítics.
(tardor): Es publiquen *225 stranits Maiakóvskogo* (225 pàgines de M.).
(desembre): Surt el volum *Maiakóvskaia Galería* (Galeria de M.), amb coberta i il·lustracions seves.
- 1924 (*21 de gener*): A les 18.50 h, mor Lenin.
(22 de gener): El diari *Izvestiia* li publica el poema «9-e Ianvarià» (9 de gener). Hem de fer esment que el dia 21 del calendari gregorià equival al dia 9 del calendari julià, que fou usat a Rússia fins

a 1918. Malgrat haver estat abolit per la revolució, estava tan ficat dins els hàbits de la gent, que el mateix M. encara l'utilitza sis anys més tard.

M. assisteix a la reunió de l'XI Congrés dels Soviets de tot Rússia, en el qual Kalinin anuncia la mort de Lenin.

(27 de gener): Va al funeral de Lenin, celebrat a la Plaça Roja. (febrer): Viatge pel sud del país donant conferències i fent lectures de poesia.

(4 de març): Conferència al Museu Politècnic sobre «Relació dels anys 1923-1924».

(abril): Viatge a Berlín.

(maig): Tornada a Moscou.

(maig-juny): Escriu el poema «Jubilénoe» (Jubileu), sobre el 125 aniversari del naixement de Púixkin.

(agost): Viatge al sud (Sebastopol, Ialta, Novorossiisk, Vladikavkaz, Tiflis). Treballa en els poemes «Vladikavkaz-Tiflis» i «Sebastopol-Ialta».

(setembre-octubre): Escriu els poemes «Tamara i Démon» (Tamara i el Dimoni), «Na pòmótx» (Auxili). Acaba el poema «Vladímir Ilyítx Lenin».

(21 d'octubre): Primera lectura del poema «Vladímir Ilyítx Lenin».

(octubre-desembre): Viatge a París i Berlín.

(desembre): Tornada a Moscou.

1925 (9 de gener): Participa a la I Trobada d'Escriptors Proletaris de tot Rússia.

(gener-febrer): Conferències a Smolensk, Minsk i Kíev. Es publica una edició incompleta del poema «Vladímir Ilyítx Lenin».

(maig-juny): Viatge a Berlín i París. Lectures de poesia. Escriu diversos poemes, entre els quals hi ha «Iedu» (Hi vaig) i «Gòrod» (La ciutat).

(juny-juliol): Viatge a Mèxic, Cuba i els EUA. Escriu els poemes «Ispànnia» (Espanya), «6 monàkhin» (6 monges), «Atlantítxeski okean» (Oceà Atlàntic), «Khrístòfor Kolumb» (Cristòfor Colom), etc.

(14 d'agost): Maiakovski dona la primera conferència a Nova York. Els diaris russos d'Amèrica, *Novyi mir* i *Ruski gólos*, saluden el poeta soviètic.

(agost-setembre): Tomb per Amèrica, conferències als obrers. Apareix el llibre *Amerikànskim dlià pàmiati* (Als americans perquè recordin), amb un tiratge de cinc mil exemplars.

(2 d'octubre): Visita el diari *Daily Worker*, òrgan de la Comissió

Central del Partit Obrer Americà, que el saluda i li publica «Nàix marx» (La nostra marx).

(28 d'octubre): Deixa Amèrica i salpa cap a l'Havre. Durant la seva estada a Amèrica ha escrit diversos poemes, entre els quals hi ha «Brúklinskyi most» (El pont de Brooklyn), «Výzov» (Desafiament), «Amerikànskiie rússkiie» (Russos americans). Comença el llibre d'assaigs *Moió otkrýtie Amériki* (La meua descoberta d'Amèrica).

(novembre): Viatge a París i Berlín.

(22 de novembre): Torna a Moscou.

(desembre): Conferència i lectura de poemes sobre Amèrica.

1926 (gener): Acaba el llibre *La meua descoberta d'Amèrica*.

(gener-març): Viatge al sud: conferències i lectures de poesia (Kíev, Rostòv, Krasnodar, Bakú, Tiflis).

(març): Acaba el poemà «Serguéiu Iesséninu» (A Sergei Iessénin).

(març-maig): Escriu l'artícle «Kak délat stíkhí?» (Com fer versos?), publicat incomplet el 1927.

(19 d'abril): Escriu el poema «Marxizm orújie» (El Marxisme és una arma).

(maig): Escriu el poema «Razgovòr s fininspéktorom o poèzii» (Conversa amb un inspector d'Hisenda sobre poesia).

(maig-novembre): Viatge per la Unió Soviètica tot fent lectures de poemes.

(15 de juliol): Escriu el poema «Tovàrixtxu Nette - parokhódu i txe-lovéku» (Al camarada Nette - home i vaixell).

1927 (gener): Publicació del poema «Pismó pisàtelia Vladímira Vladímiróvitxa Maiakóvskogo pisàteliu Aleksèi Maksímovítx Gòrkomu» (Carta de l'escriptor V.V.M. a l'escriptor Aleksèi Maksímovítx Gòrki). Conferències i lectures de poesia a Níjniy Nòvgorod, Kazan, Saràtov.

(2 de febrer): Torna a Moscou.

(7 de febrer): Publica el poema «Nàixémú iúnoixestvu» (A la nostra joventut).

(9 de febrer): Participa en la trobada de treballadors de les arts al Kremlin, convocada per un comitè a l'èns amb la Comissió Central Executiva (Tsentràl'nyi Ispolnitelnyi Komitet) de la Unió Soviètica, per dirigir les celebracions del desè aniversari de la Gran Revolució Socialista d'octubre.

(febrer-març): Conferències a Tula, Kúrsk, Khàrkov, Kíev i d'altres ciutats.

(abril): Viatge a Polònia, Txecoslovàquia, Alemanya i França. Trobada amb diversos escriptors alemanys.

(22 de maig): Tornada a Moscou.

- (5 de juny): M. Ilegeix per primera vegada fragments del poema «Oktiabr» que més endavant havia d'intitular-se «Khoroió!» (Magnífic!).
- (juliol-agost): Conferències per Ucraïna, Crimea i Caucàsia.
- (15 de setembre): Tornada a Moscou.
- (20 de setembre): Primera lectura del poema «Magnífic!».
- Segona edició del poema «Vladímir Ilyítx Lenin».
- (20 d'octubre): Lectura del poema «Magnífic!» al Museu Politècnic.
- (octubre): Viatge a Leningrad. Assisteix a l'assaig de l'espectacle *Dvãdtsat' piãtoe* (Dia 25), escenificació del poema «Magnífic!».
- (4 de novembre): Tornada a Moscou.
- (novembre): Coneix l'escriptor americà Theodore Dreiser i el pintor mexicà Diego Rivera.
- (novembre-desembre): Cicle de conferències a Ucraïna i Caucàsia.
- 1928 (gener-febrer): Conferències i lectures de poesia a Kazan, Sverdlovsk, Perm, Viãtka (avui Kírov).
- (18 de febrer): Apareix el poema «Rassakãz litéixtxika Ivana Kõzyreva o vselènni i nõvuiu kvartiru» (Història del fonedor Ivan Kõzirev sobre l'estrena del seu nou pis).
- (febrer-març): Viatge a Dnepropetrovsk, Zaporójie, Kíev, Vínitssa, Odessa.
- (13 de juliol): Lliura a l'editor el llibre *Xkólnyi Maiakovski* (M. escolar).
- (17 de juliol): Participa en l'obertura del VI Congrés del Comintern, al Casal del Sindicat.
- (octubre-novembre): Viatja a Berlín i París i alhora treballa en la peça teatral *Klop* (La xinxa). Coneix el poeta francès Aragon.
- (8 de desembre): Torna a Moscou.
- (desembre): Acaba la peça *La xinxa*.
- (28 de desembre): Primera lectura de *La xinxa* a un grup d'amics.
- 1929 (gener): Lectura pública de l'obra teatral *La xinxa*. Surt publicat el poema «Pismó tovãrixtxu Kostrovu iz Parija o súixtnosti liubví» (Carta al camarada Kostrov des de París sobre l'essència de l'amor). Escriu el poema «Pismó Tatiane Iãkovlevoi» (Carta a Tatiana Iãkovleva), que no havia d'arribar-se a publicar en vida del poeta. Viatge a Khàrkov per donar conferències i fer lectures de poesia i de la peça *La xinxa*.
- (20 de gener): Es publica el poema «Razgovõr s tovãrixtxem Lèninym» (Conversa amb el camarada Lenin).
- (13 de febrer): Estrena de *La xinxa*.
- (14 de febrer - 2 de maig): Viatge a Praga, Berlín, París, Niça i Montecarlo.

(*juliol*): Escriu «Stikhí o sovètskom pàsporte» (Versos sobre un pasaport soviètic), no publicat fins al 1930.

(*juliol-agost*): Conferència i lectures de poesia al Caucas i a Crimea. (*22 d'agost*); Tornada a Moscou.

(*agost*): Apareix una edició incompleta de *La xinxa*.

(*14 de setembre*): Publicació del poema «Amerikàntsy udivliàut-sia» (Els americans s'espanten).

(*setembre*): Acaba l'obra teatral *Bània* (La casa dels banys).

(*22 de setembre*): Primera lectura de *La casa dels banys* a un grup d'amics.

(*novembre*): Viatge a Leningrad, on assisteix a l'estrena de *La xinxa*.

(*29 de desembre*): Una delegació d'escriptors participa a la reunió del Consell de Comissaris del Poble (Sovet Naròdnykh Komissàrov) de la RFSSR (República Federal Socialista Soviètica de Rússia). Maiakovski hi fa un discurs sobre la posició dels escriptors de la RFSSR.

(*30 de desembre*): Un grup d'amics celebra els vint anys d'activitat literària de M.

1930 (*gener*): Escriu la primera part del poema «Vo ves' golós» (A plena veu). Prepara la seva exposició «20 anys de treball».

(*21 de gener*): Lectura de la tercera part del poema «Vladímir Il-yítx Lenin» al teatre Bolxoi, en una sessió en memòria de Lenin, a la qual assisteix Stalin.

(*30 de gener*): Queda enllestida la primera versió de *Moscou crema*.

(*30 de gener*): Estrena de l'obra *La casa dels banys* a Leningrad.

(*1 de febrer*): Al Club d'Escriptors és inaugurada l'exposició «20 anys de treball». A la inauguració M. fa lectura del poema «A plena veu».

(*22 de febrer*); És clausurada l'exposició «20 anys de treball».

(*23 de febrer*): L'exposició «20 anys de treball» és traslladada a la Biblioteca Pública de l'URSS.

(*25 de febrer*): Intervé en la polèmica «Camins de la Literatura Soviètica» al Museu Politècnic.

(*5 de març*): Va a Leningrad, a la inauguració de l'exposició «20 anys de treball».

(*16 de març*): Estrena l'obra *La casa dels banys* a Moscou.

(*25 de març*): Inauguració de l'exposició «20 anys de treball» al Casal del Komsomòl.

(*7 d'abril*): La *Literatúrnaia Gazeta* publica una apel·lació dels escriptors soviètics, *K pisàteliam mira* (Als escriptors de tot el món), amb motiu d'una campanya antisoviètica promoguda pel papa. Aquesta apel·lació també és signada per Maiakovski.

(10 d'abril): Assisteix a l'espectacle *La casa dels banys*.

(14 d'abril): A les 10 hores i 15 minuts se suïcida al seu estudi disparant-se un tret de revòlver.

(17 d'abril): Reunió fúnebre al Club d'Escriptors. A les 18 hores i 30 minuts és cremat el cos de Maiakovski.

(21 d'abril): Una setmana després de la mort de Maiakovski s'estrena *Moscou crema* al Primer Circ Estatal de Moscou amb direcció de Serguèi Ratlov.

J.H./M. de S.

Índex onomàstic i ideogràfic*

- actors 24, 25, 29, 33, 62
Aïda 43
ANDRÈIEVA, M.F. 64
Apol·lon [Apolon] (revista) 23
art antic 60
art apolític 77, 78
art contemporani 61
art del passat 48
art d'esquerres 58
art nou 49, 60
ARVÀTOV 67
ASSÈIEV 67
Associació Russa d'Escriptors Proletaris 109
ASTROV 40
AVERTXENKO, Arkadi 33
- BAIÀN 87, 93
BAKST, L.S. 33
BALMONT 59
BEBÚTOV, V.M. 51
Bèlaia gvàrdiia vegeu *La guàrdia blanca*
BERIÒZKINA, Zòia 87, 89
BEZÝMENSKI, A. 115, 116
Blokada [Bloqueig] (peça de Vs. Ivànov) 117
BOBTXINSKI 80
BOLKONSKI 28
BRIK, Lília [o Lili] 116, 119
BRIK, O. 67, 69, 116, 118
BRIÚSOV 68
Bubnovyi valet vegeu *Le Valet de Carreau*
Bubus vegeu *El professor Bubus*
BÚKHOV, Arkadi 33
BULGÀKOV, M.A. 75, 77
BURLIÚK, David 28

* Aquest índex alfabètic segueix els criteris de l'original rus i per això no sempre apareixen els noms propis complets amb nom i cognom.

Les xifres en cursiva remetent a les notes al peu de la pàgina que se cita.

Les entrades que comencen amb minúscula són les corresponents a l'índex ideogràfic.

burocratisme 101, 109, 113, 121

Carnet del partit [Partbilet] (peça d'A. Jàrov i M. Polikarpov) 117

CARRIÈRE 28

Carta oberta al Comissari del Poble per a l'Educació, company Lunatxarski 63

Cartes de l'exili (de Mussolini) 89

Casa de la Premsa 123

censura 77, 79

150.000.000 (poema de Maiakovski) 50

CÉZANNE 48

cinema 23, 25, 27, 29, 31, 32, 33, 34

classe obrera 67, 68, 101

CLAUDEL, Paul 48, 52

Club de la Impremta Primer Model 101, 113

Club Proletari 113

Comandant de l'exèrcit [Komandarm] (peça de Selvinski) 115

comunisme 62, 64, 67, 99

comunistes-futuristes 50

constructivisme 119

crítica 24

crítics 31

cubisme 47

cultura europea 92

cultura soviètica 92

Daióix! [Dóna!] (revista) 102, 111

Desig sota els oms vegeu *Desire under the elms*

Desire under the elms (peça d'Eugene O'Neill) 81

Discurs sobre l'art (de Lunatxarski) 49, 63

DMÍTREV, V.V. 48, 51

DNEPROV 29

DOBTXINSKI 80

DOBUJINSKI, M.V. 33

dona fosforescent 96, 99, 110

DOSEKIN 32

dramatúrgia 67, 124

DUMA 35

DUNÀEV 29

DUNCAN, Isadora 76

DZERJÍNSKI 76

EISENSTEIN, 67

El basc [Les] (peça d'Ostrovski) 62, 68

El cavaller de bronze (peça de Púixkin) 36

El mestre i Margarida (novel·la de Bulgàkov) 75

El primer candidat [Pervyi kandidat] (peça d'A. Jàrov i M. Polikarpov) 117

El professor Bubus (peça d'A.M. Faiko) 82

Els baixos fons 24, 33

Els homes vius a la literatura 109

Els multimilionaris (peça de Maiakovski) 92

El tret [Vystrel] (de Bezýmenski) 115, 116

ERMILOV, V.V. 109
 escenografia 24, 25, 34, 47, 48, 51, 60, 62, 81
 escriptors 36, 37, 38, 40, 67
 escriptors revolucionaris 78
 escultors 37, 67
Evràfov, buscador d'aventures [Evràfov, iskàtel prikluiuxtènii] (peça d'A.M. Faiko) 81
Evguèni Onièguin (novel·la de Púixkin) 36, 69
 EVTUIXEVSKI 37

FAIKO, A.M. 81, 82
Fam (de Knut Hamsun) 60
 FEDÀTOV 48
 FIÒDOROV, S.M. 83
 forma 24
 fotografia 24, 27, 28, 34
 FRIEDLANDER 32
 FRITXE, V.M. 64
 futurisme 23, 31, 32, 33, 44, 47, 48, 49, 51, 52, 54, 57, 58, 62, 72, 79

Gazeta futurístov [Revista dels futuristes] 43
 Gendrikov, carreró 72
 GOGOL 36, 41, 80, 81, 82
 GORKI 25, 33, 36
 GRIBOIÈDOV, A.S. 116
 Grup imaginista 76
Guerra i pau 36

Habitació a casa de Maria Alexàndrovna [Kòmhnata v dome Mar'i Aleksandrovny] 80
 HAMSUN, Knut 60
 HORTA, Joaquim 45, 88, 95

IAKÚLOV 48, 50
 ideologia burgesa 60
 IESSÈNIN, 76
 intel·lectuals 103
 Institut Stròganov 64
 Institut Superior Literari-Artístic Valeri Briúsov 68
Iskússtvo Kommuny [Art de la Comuna] (revista) 50, 63
 Iurkòvskaja vegeu Andrèieva, M.F.
Ivan al paradís [Ivan v kraio] (peça de Lunatxarski) 48
 IVÀNOV, Vs. 117
 Izvèstia TsIK 72, 123

JÀROV, A. 78, 81, 88, 117
Jizn' Iskússtva [Vida de l'art] (revista) 45
Jo mateix 32
Jubileu (poema de Maiakovski) 69

KAL·LÍKINOV, I.F. 78
 KALMANSÓN, L.G. 40, 67
 KÀMENEVA, O.D. 64

KÀMENSKI, V. 60, 67
 Kamergenski, carreró 60
 KATANIAN, Vasili 119
 KERENSKI 49, 54
 KERJENTSEV, P.M. 57, 58
 KIRSÀNOV 67
 KHLESTAKÒV 80, 81, 82
Khoroiò! [Magnífic] (poema de Maiakovski) 85
Kine-jurnal [Revista de cinema] 23, 27, 31
 KOIXKODAVLENKO 38
Komandarm vegeu *Comandant de l'exèrcit*
Komèdiia s ubiistvom [Comèdia amb assassinat] (de Maiakovski) 81, 92
 KOMISSARJÈVSKI, F.F. 64
 Komsomòl 77, 87, 90, 91, 96
Komsomòlskaia Pravda [La veritat del Komsomòl] 87, 124
 KONTXALOVSKI 48
 KOROTÈIEV 102
 KORÒVIN 48
 KOZÚLIN 38
 KDP 46
Kràsnaia gazeta [Diari roig] 82
Krokodil [Cocodril] (revista) 69
 KRÚPSKAIA 53
 KRUTXÒNYKH, A.E. 48, 67, 116
 KUIXNER 67
 KULEIXOV 67
 KÚRITSYN 38
 KUZNETSÒV 48

La brusa blava 118, 120
 «La brusa groga» (poema de Maiakovski) 32
La casa dels banys 95, 96, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 121, 123, 124
La guàrdia blanca 75, 76, 77, 78
L'alba [peça de Verhaeren] 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 62, 83
La meva vida en l'art (de Stanislavski) 77
Lanunciació (peça de Paul Claudel) 48, 52, 57
La Traviata 43
 LAVINSKI, 67
La xinxa 87, 88, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 103, 115
 LÈBEDEV 63
Lef 67, 69
Lef 67, 71, 72, 73, 78, 79, 81, 83, 115, 120
 LELÈVITX vegeu Kalmansón
 LENIN 62
 LENTULOV 48
Les vegeu *El bosc*
Les tres germanes (peça de Txèkhov) 35
 Le Valet de Carreau 48
 LEVINSON, A. 46, 63
L'hort dels cirerers (peça de Txèkhov) 35, 39, 61
 LIBEDINSKI, Iu 115

LIENKI 36, 38
L'inspector [Revizor] (peça de Gogol) 117
 literatura proletària 78
Literatúrnaia gazeta [Revista literària] 93, 101, 107
Literatúrnoe nastèdstvo [Herència literària] (revista) 57, 75
 llenguatge teatral 87
 llenguatge transcendentat 48
Litsó klàssovogo vràgà [El rostre de l'enemic de la classe] (poema de Maiakovski) 94
 LOKHVÍTSKAIA, N.A. 93
L'once Vània [peça de Txèkhov] 40, 50, 61, 62
 LUNATXARSKI 45, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 57, 58, 63, 72, 75, 76, 78, 81
 LURE, A.S. 48

 MALAKOVSKI 24, 28, 31, 32, 45, 48, 49, 53, 58, 59, 60, 67, 71, 75, 76, 81, 82, 85, 88, 92,
 - 93, 94, 96, 102, 105, 107, 115, 116, 119
 MALIÚTIN 48
 MÀNIA, tia 52, 77
 màquina del temps 99, 101, 102, 110, 111, 121
 MARDJÀNOV, K.A. 29
 MARDIANIXVILI vegeu Mardjànov
Màrko 36
 Maski [Màscares] (revista) 23
 MESSALLANSOVA 101, 105
 MEYERHOLD, V.E. 48, 51, 52, 55, 62, 68, 72, 73, 75, 79, 80, 81, 83, 90, 97, 102, 107, 117,
 121
Mir iskússtva [Món de l'art] (revista) 28, 33
Místeri buf 45, 46, 49, 50, 53, 62; 63, 64, 65, 71, 83, 95
Molodàia gvàrdia [Jove gvàrdia] (revista) 115
 MÒRÓZOV, S.T. 77
 Museu Politècnic 75, 102
 MUSSOLINI 89

 NADSON 38, 88
Na postu [En gvàrdia] (revista) 67
Natàlija Tàrpova (peça de S.A. Semiònov) 117
 NEKRÀSOV 36
 NEZNÀNOV 67
Nòvaia Jizn' [Vida nova] (revista) 35
 novel·les revolucionàries 76
 novel·listes 37
Novyi Satirikón [Noü Satiriçó] (revista literària) 33

 Oberammergau 24
 obrers 43, 59, 63, 64, 65, 89, 102, 103
Ogoniók [Petita llum] (revista) 87, 109
Oktiàbr' [Octubre] (revista) 105
Oktiàbr' [Octubre] (grup literari) 115
 Omon 51
 O'NEILL, Eugene 81
 ONIÈGUIN, Evguèni 36, 38
 OPTIMIŠTENKO 101, 105

ORLINSKI, A.R. 77
OSTROVSKI 61, 62, 81

Palau d'Hivern 49
Partibilet [Carnet del partit] (peça d'A.I. Zavalixin) 117
PASTERNAK 67
Peer Gynt (peça d'Ibsen) 24
PEREKÒP 53
PÈRISOV 53
Pervaia kònnaia [Primer de cavalleria] (peça de Vixnevski) 115
Pèrvyi kandidat [El primer candidat] (peça d'A. Jàrov i M. Polikarpov) 117
petitburgès 87, 91, 92
Petrogràdskaia Pravda [La veritat de Petrograd] (diari) 45
PICASSO 47
pintors 24, 27, 28, 32, 33, 37, 44, 59, 60, 64, 67
pintura 24, 27, 59, 61, 62
POBIEDONÒSSIKOV 99, 101, 105, 109, 110, 111, 121
POLIKARPOV, M. 117
política literària 78
política teatral 75, 78
POLITPROSVET 64
Polònia 54
Pravda [La veritat] (diari) 45, 53, 54, 76
Primer Teatre de la FRSSR 51, 52, 59
PRISYPKIN 87, 88, 89, 90, 91
profetes burgesos 54
proletariat 48, 49, 50, 54, 63, 64, 65, 67
Proletkult 118
propaganda 52, 54, 95, 109, 102, 118
PÚTXKIN 36, 37, 38

Rabis (revista) 91
RAFAEL 28
Rasioslúixatel' [Radiooïdor] (revista) 99
RAIKH, Zinanda 82
Rapp 109, 115, 116, 119
RAPPAPOV, V.R. 85
raznotxíntsi 24, 25, 27, 51
recerca formal 72
Ref 115, 116, 117, 118, 119, 120
Relíquies [Mòtxxi] (novel·la de Kal·línikov) 78
Renaissance 87, 88, 91
Retx' [La paraula] (revista) 46, 63
revolució 43, 44, 61, 62, 72, 73, 78, 83
RIÁBUXXKIN, P.P. 77
RODIXENKO, A. 67, 120
ROZEMBERG vegeu Bakst
Rugeix Xina (peça de S.M. Tretiàtov) 83

Sàdovo 75
SARIAN, M.S. 33

Satiricó 33
 SEABRA, Manuel de 45, 88, 95
 SELVINSKI, I.L. 115
 SEMAIXKO, N.A. 75
 SEMIÒNOV, S.A. 117
 SEVERIÀNIN 93
 SHAKESPEARE 24
 SOBÀTXKIN 80
 Soiúz pisàtelei SSSR (Unió dels Escriptors de l'URSS) 116
 Sokolnítxeski, circ 102
 SOLOVKÒV 102
 SKRÍPKIN 87
 socialisme-anarquia 44
 soldats 64
 SÒMOV, K.A. 28, 33
 SOSNÒVSKI 76
Sovètskoe iskústvo [Art soviètic] (revista) 95, 113
Sovètskii teatr [Teatre soviètic] (revista) 51, 79, 121
 STANISLAVSKI 48, 49, 77
 STEPÀNOVA 67
 STERENBERG, D.P. 48
 Stròganov, institut 64

TAÍROV, 48, 52, 57, 58, 68, 75
 TATLIN, V.E. 47, 119
 teatre, renaixement del 24, 27
 Teatre Bolxòi 102
 teatre contemporani 24, 31, 51, 115
 teatre d'ahir 34
 Teatre d'Art 24, 28, 33, 52, 60, 75, 77
 Teatre de Cambra 47, 52, 68, 69, 81
 teatre de dretes 75
 Teatre de la Revolució 45, 118
 teatre del futur 25, 34
 Teatre del Proletkult 118
 teatre de propaganda 54, 118
 teatre d'esquerres 75
 Teatre Gorki 60
 Teatre Lliure 29
 Teatre Maiakovski 118
 Teatre Meyerhold 71, 72, 79, 91, 95, 117, 119, 121
 teatre-mítng 47, 50
 teatre nou 62
 teatre polític 55
 teatre revolucionari 72, 83
 Tèffi vegeu LOKHVÍTSKAIA, N.A.
 TÍURIN, I.A. 117
 TOLSTÒI 36, 39
 TRAM (Teatr Rabòtxei Molodioji, Teatre de la Joventut Obrera) 117, 118, 119
 TRETÍÀKOV, S.M. 67, 83, 118
 Tretiakovski [galeria] 33, 49

TÛRGUËNEV 39
TXAROV, A. 124
TXÈKHOV 25, 35, 38, 39, 40, 41, 49, 61, 77
TXIJEVSKI D.F., 64
TXORNI, Saixa 33
TXUDAKÒV 99, 101, 102, 105, 109, 111, 121
TXUJÀK 67

UNDERTON 105
Unió dels Artistes Russos 33
ÚTKIN, I.P. 78, 81

Vàig aixecar u n monument ideal 36

vandalisme 75, 76

VAN GOGH 48

Vània, oncle 52, 77

Vapp 78, 116

VELÁZQUEZ 38

VELOSIPEDKIN 105, 121

VEREDTXÀGUIN 33, 49

VERHAEREN, Èmile 32, 48, 51, 53, 55

VERTOV, Dziga 67

Vèstnik teatra [Butlletí de teatre] (revista) 47, 48, 63

Vetxèrniaia Moskvà [Moscou al vespre] (diari) 115, 124

Vídua alegre 59

Vita di Majakovskij [Jizn' Maiakòvskogo, Literatúrnaia Khrònika] (de V. Katanián) 119

VIXNEVSKI, V.V. 115

Vladímir Maiakovski (peça de Maiakovski) 95

VOLKENXTEIN, V.M. 58

Voprosy literatury i dramaturgii [Qüestions de literatura i dramaturgia] 67

Vysoty [Altura] (peça d'Iu. Libedinski) 115

Výstrel vegeu *El tret*

XKLOVSKI, V. 82

Zaiúmnymi iazík vegeu llenguatge transcendental

ZAVALIXIN, A.I. 67

ZELDÒVITX, V.D. 67

ZÒIA BERIÓZKINA 87, 89

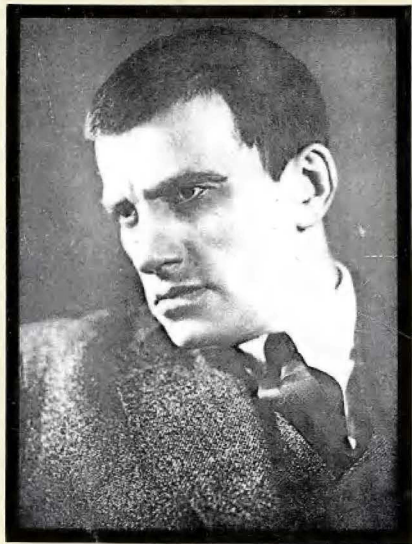
ZON 51

Zvezdà [Estel] (revista) 85

Sumari

Pròleg	7
Sobre teatre	21
Teatre, cinema, futurisme (1913)	23
La destrucció del «teatre» pel cinema com a senyal de la renaixença de l'art teatral (1913)	27
La posició del teatre d'avui i del cinema en relació amb l'art. ¿Què ens portarà el demà? (Útil també per als crítics) (1913)	31
Dos Txèkhovs (1914)	35
Carta oberta als obrers (1918)	43
Carta oberta al Comissari del Poble per a l'Educació, company Lunatxarski (1918)	45
Carta oberta al Comissari del Poble per a la Cultura, company Lunatxarski (1920)	47
Intervenció en el debat sobre l'escenificació de <i>Lalba</i> al primer teatre de la FRSSR (1920)	51
Intervenció en el debat sobre la dramaturgia d'A.V. Lunatxarski (1920)	57
Intervenció en el debat «El pintor en el teatre contemporani» (1921)	59
Intervenció en el debat «S'ha d'escenificar el <i>Misteri buf?</i> » (1921)	63
Intervenció en el debat sobre les tasques de la literatura i la dramaturgia (1924)	67
Intervenció en la reunió solemne del Comitè per a les Celebracions del cinquè aniversari del Teatre Meyerhold (1926)	71
Intervenció sobre l'informe d'A.V. Lunatxarski «La política teatral del poder soviètic» (1926)	75
Intervenció en el debat sobre l'escenificació de <i>L'inspector</i> al Teatre Meyerhold (1927)	79
Intervenció en la reunió dels teatres acadèmics de Leningrad (1927)	85
<i>La xinxa</i> (1929)	87
Sobre <i>La xinxa</i> (1929)	91
Resposta a V. Baiàn (1929)	93
Intervenció en la reunió del soviètic artístic-polític del Teatre Meyerhold (en la lectura i discussió de <i>La casa dels banys</i>) (1929)	95

Sobre <i>La casa dels banys</i> (1929)	99
Intervenció en la discussió de <i>La casa dels banys</i> al Club de la Im- premta Primer Model (1929)	101
Descripció de dos actes de <i>La casa dels banys</i> (1929)	105
Alguns pregunten (1929)	107
¿Què és <i>La casa dels banys</i> ? ¿Què neteja <i>La casa dels banys</i> ? (1929)	109
¿Què passa? (1929)	111
Intervenció en la discussió de <i>La casa dels banys</i> al Club Proletari (1929)	113
Intervenció a la sessió plenària del Ref (1930)	115
Espantosament interessant (1930)	121
Intervenció en el debat sobre <i>La casa dels banys</i> a la Casa de la Premsa (1930)	123
Cronologia	125
Índex onomàstic i ideogràfic	135



Vladimir Vladimirovitch Maiakovski (Bagdadi, Geòrgia, 1893 - Moscou 1930) fou un poeta d'avantguarda destacadíssim i autor dramàtic molt remarcable. Després de la revolució creà el LEF (Front de l'Esquerra de l'Art). Se suïcidà el 14 d'abril de 1930 quan la seva obra gaudia d'una extraordinària popularitat. Part de la seva poesia (1912-1914) ha estat editada per l'Editorial Laia, i tota l'obra teatral per Edicions 62. Joaquim Horta i Manuel de Seabra han estat els seus excel·lents traductors, com també ho són d'aquest primer volum sobre teoria i crítica teatral, que consta de textos publicats i conferències i debats datats entre 1920 i 1930. Joan-Anton Benach, profund coneixedor de l'obra maiakovskiana, ens diu en el pròleg del volum que teniu a les mans:

«Des d'un punt de vista específicament teatral, els escrits aplegats en aquest volum entenc que se situen en un triple front d'interès. Trobem a *Sobre teatre* el Maiakovski teòric que parla, entre moltes altres matèries, de principis dramàtics generals, a la vegada que reflexiona amb valentia, sense cap mena de servitud reverencialista, sobre la vigència de «grans noms» de la Unió Soviètica (Gògol, Txèkhov...); hi ha, després, el Maiakovski crític i autocrític, que es convertia sovint en un veritable remolí d'ironies i de sarcasmes; finalment, amb els textos que s'ofereixen, es podria reconstruir un quadre força complet de les opcions ideològiques que expliquen la militància del dramaturg, és a dir, els criteris i la matèria dramàtica que cal manejar en l'acció teatral que convé, segons creu, en l'etapa fascinant que li tocava viure.»