

J. CARNER-RIBALTA

UN NOU TEATRE EN SOMNI

Durant els fets de juliol de 1936 com a secretari del conseller Ventura Gassol, vaig participar en les peremptòries i importantíssimes tasques de salvament (tesor artístic, edificis públics, valors humans) que requeria sobre la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Fou un servei apassionat, a vegades heroic, passats els primers quinze dies, un cop contingut l'immediat perill de destrucció, aquest treball esgotador em començà a pesar, però no per feixac, precisament: vaig sentir que, a tots els aires revolucionaris que corrien, em trobava fora del corrent creador i innovador. Aquella noble tasca no era realment un treball «constructiu», sinó merament (és trist dir-ho) una obra de recobrament de restes aprofitables d'entre les ruïnes de la catàstrofe. En un lloc de creació i d'obra nova, jo podia ser molt útil. El conseller va totocidir amb mi i amb la idea que allò que necessitava ésser totalment renovat (revolucionat) era el teatre... i el cinema. Quin somni, un nou teatre, un nou cinema!

Vaig ésser nomenat comissari d'Espectacles de la Generalitat de Catalunya. La Comissaria fou instal·lada als baixos del Gran Teatre del Liceu, el qual, com tots els altres teatres i cinemes, hauria de dependre de la meua jurisdicció pel que feia al seu funcionament. Els espectacles públics romanguen tancats des del primer dia de l'alçament. Era d'incombència de la Generalitat restablir la vida ciutadana; i calia que aquella funcionessin «per mantenir la moral del poble». L'obertura dels espectacles, però, presentà grans problemes. La Comissaria es trobà ja des del primer moment enfrontada amb el sindicat CNT(FAD), amb els empresaris enfrontat. Entre el sindicat i els empresaris es plantejava, com a assumpte immediat, la qüestió econòmica (l'exploatació comercial i, fins i tot, la propietat de les sales), amb problemes laborals i jurídics. La Comissaria es concentrà entretant en l'obtenció de films per a la continuïtat de funcionament de les sales. Vaig intermedir personalment prop de les distribuïdores nord-americanes que, de primer, es negaven a subministrar programacions als «nous» empresaris. Si la guerra s'allargava, aquest subministrament duraria només mentre durassin els films emmagatzemats a les voltes

El record és com un caliu colgat en el qual, a vegades, una brasa roent reté la vitalitat, si no d'uns fets reals, d'un somni. Permeteu-me per uns moments que remogui les cendres d'un passat de possible interès per a les nostres joves generacions afectes al teatre.

Durant els fets de juliol de 1936, com a secretari del conseller Ventura Gassol, vaig participar en les peremptòries i importantíssimes tasques de salvament (tresor artístic, edificis públics, valors humans) que requeien sobre la Conselleria de Cultura de la Generalitat. Fou un servei apassionant, a vegades heroic. Passats els primers quinze dies, un cop contingut l'immediat perill de destrucció, aquest treball esgotador em començà a pesar, però no per feixuc, precisament: vaig sentir que, sota els aires revolucionaris que corrien, em trobava fora del corrent creador i innovador. Aquella noble tasca no era realment un treball «constructiu», sinó merament (és trist dir-ho) una obra de recobrament de residus aprofitables d'entre les ruïnes de la catàstrofe. En un lloc de creació i d'obra nova, jo podia ser molt útil. El conseller va coincidir amb mi i amb la idea que allò que necessitava ésser totalment renovat (revolucionat) era el teatre... i el cinema. Quin somni, un nou teatre, un nou cinema!

Vaig ésser nomenat comissari d'Espectacles de la Generalitat de Catalunya. La Comissaria fou instal·lada als baixos del Gran Teatre del Liceu, el qual, com tots els altres teatres i cinemes, hauria de dependre de la meua jurisdicció pel que feia al seu funcionament. Els espectacles públics romanien tancats des del primer dia de l'alçament. Era d'incumbència de la Generalitat restablir la vida ciutadana, i calia que aquells funcionessin «per mantenir la moral del poble». L'obertura dels espectacles, però, presentà grans problemes. La Comissaria es trobà ja des del primer moment enfrontada amb el sindicat CNT(FAI), amb els empresaris entremig. Entre el sindicat i els empresaris es plantejava, com a assumpte immediat, la qüestió econòmica (l'exploatació comercial i, fins i tot, la propietat de les sales), amb problemes laborals i jurídics. La Comissaria es concentrà entretant en l'obtenció de films per a la continuïtat de funcionament de les sales. Vaig intercedir personalment prop de les distribuïdores nord-americanes que, de primer, es negaven a subministrar programacions als «nous» empresaris. Si la guerra s'allargava, aquest subministrament duraria només mentre duressin els films emmagatzemats a les voltes

dels distribuïdors ianquis. Per aquest termini posterior vaig abordar la possibilitat d'importar films soviètics, amb la prevenció d'excloure'n aquells que continguessin propaganda.

Pel novembre del 36 vaig emprendre un viatge a la URSS, on la SOYUZKINO (Agència Comercial per a l'Estranger) posà a la meva disposició la seva vasta cinemateca, un operador i una sala de projeccions, i vaig triar i visionar una gran quantitat de films (uns cent cinquanta) per a exhibició a Catalunya. Arribàrem a un acord per mitjà del qual l'Agència ens havia de fornir els films (documentals, educatius, científics i de tema dramàtic de llarg-metratge) a base d'un *royalty*, mentre que la Comissaria havia d'instalar un agent de duanes a Portbou per a l'entrada dels *lavenders* o contratipus dels negatius. Un tracte purament comercial sense cap implicació política.

La solució per al renovament del teatre català no podia ésser tan expeditiva. La primera cosa que vaig fer, en arribar el primer dia a la Comissaria, va ser llegir-me la cartellera d'espectacles dels diaris. Em caigué l'ànima als peus. Hauria pogut ésser la mateixa cartellera de vint o trenta anys enrera: les mateixes sarsueles, els mateixos sainets, els mateixos drames... i la mateixa mancança de nous autors catalans.

En el pla que la Comissaria havia de portar a efecte figurava com a primer pas (puix que no podíem improvisar noves obres), la importació d'algun realitzador de nom internacional que vingués, si més no, a modernitzar la forma externa, l'escenificació, de les nostres velles obres. El primer de la llista fou Erwin Piscator, del teatre avantguardista de Berlín. Simultàniament, com a segona fase del nostre pla, jo havia de donar un doble objectiu al meu viatge a la URSS, amb un estudi de les realitzacions teatrals d'allí i, de passada, d'altres llocs d'Europa, establint-hi momentàniament un primer contacte. Una tercera fase del pla era un intercanvi d'espectacles catalans (folklòrics, musicals, dramàtics) amb d'altres de similars a l'estranger, a benefici mutu.

A l'arribada d'Erwin Piscator a Catalunya, el gran realitzador de seguida s'adonà que es podia arribar a fer molt, fins amb el material ja existent. Familiaritzat amb el nostre tradicional repertori, espontàniament Piscator trià *Terra baixa* de Guimerà, com un dels drames que millor es presentaria per al seu tipus naturalista d'escenificació. En portar-

lo a Montserrat, s'entusiasmà també en la realització d'un muntatge monumental del *Parsifal* en el mateix paisatge històric, amb grans masses corals i efectes de llum fantàstics.

Piscator parlà d'aquestes projectades realitzacions, conjuntament amb les seves teories escenogràfiques, en una conferència donada al Teatre Barcelona, un d'aquells diumenges de tardor, en plena guerra. La ressenya d'aquesta important conferència deu trobar-se a les planes de la premsa d'aleshores, si és que les vicissituds imperants ho permeteren.

Piscator s'interessà i s'oferí a cooperar també en el pla d'espectacles que la Comissaria projectava. Entre aquests planejàvem la presentació a París, no solament de *Terra baixa*, sinó d'un festival folklòric (esbart català de dansaires, cobla de sardanes, banda simfònica municipal, etc.) amb motiu de l'Exposició Internacional de maig de 1937.

De pas cap a la URSS, una breu estada a Praga, Txecoslovàquia, em permeté visitar i posar-me en contacte amb el Teatre D-37 i amb les teories del seu director E. F. Burian, un dels més inspirats seguidors de les teories de Piscator, principalment en el camp del teatre polític.

A Moscou, la immersió en el món de l'espectacle fou intensa durant els dos mesos i mig d'estada: les hores del dia, dedicades al cinema; els vespres, al teatre. La primera visita havia d'ésser, naturalment, al Bolshoi o Gran Teatre de l'Òpera i, posteriorment, al Museu Teatral annex, on figuren els muntatges de Teatre d'Art i principalment de l'obra de Stanislavski. Seguiren a continuació els teatres de nom conegut, tals com el Meyerhold, el Vagtangov, el Kamerny, el Maly i molts més. La visita s'estengué a les diverses escoles dramàtiques adjuntes a alguns dels teatres i particularment a l'Institut Lunatxarski (ex-Stanislavski) o sigui l'Escola Nacional de Teatre. No vaig oblidar altres petits teatres d'art o d'afeccionats, els participants als quals, a Moscou només, s'eleven a més de quatre mil (el teatre entusiasma els moscovites tant com el futbol als barcelonins).

Entre les representacions memorables que vaig presenciar figuraven el *Tsar Fedor*, d'Alexis Tolstoi, al Bolshoi, amb Jamelov com a primer actor, que interpretà mestrívolament i amb gran dignitat aquest tsar ple de febleses i puerilitats, gairebé idiota. La presentació fou sòbria i històricament correcta.

Al Teatre Vagtangov donaven *Els aristòcrates*, de Pogodin, obra que a les taules resultava més interessant que

la mateixa versió cinematogràfica. Hi contribuïa, segurament, la utilització de certs avantatges oferts per la tècnica cinematogràfica. Zjaba, el regidor, n'aprofità el ritme viu, l'equivalent teatral dels *close-ups*, la música de fons i la il·luminació horitzontal. No li féu por el nombre de quadres, marcats a base de *black-outs*, cortines i jocs alterns de reflectors en diverses direccions.

Al Teatre Realista vam assistir (amb la meva intèrpret) a la presentació d'un *Otello*, de Shakespeare, amb un muntatge realista però gens ortodox. Un realisme abstracte, hom diria. El director d'aquest teatre, Ojlobkov, m'invità uns dies després a una altra presentació dramàtica, també de «realisme abstracte», en la qual l'acció transcorria sobre plataformes a diferents nivells, amb variats efectes escènics.

Al Meyerhold (aquells dies en un vell teatre provisional) representaven l'obra clàssica russa *Mal a l'esperit*, amb l'acció situada vers el 1820. L'obra pecava de massa diàleg, però en la realització jugaven totes les innovacions del teatre soviètic.

El Teatre Kamerny, sota la direcció d'Alexandre Tairov, em va semblar el més avançat en concepció teatral. El local ja és (o era; parlo de l'any 1937) un dels més moderns, tant exteriorment com a l'interior. La boca de l'escenari era en forma de ferradura com en els teatres convencionals, però a la inversa; és a dir, que la platea es ficava endins, fins als peus dels actors. El títol de l'obra en escena era *Tragèdia optimista*, d'Usevolov Vichnevski. Era una lluita entre mariners anarquistes i comunistes, a bord d'un vaixell de guerra rus, en els moments de la creació de l'exèrcit regular. L'actuació fou magnífica, amb aquella vigoria típica de l'art teatral soviètic; el muntatge s'estructurava a base de plans inclinats i, al fons, projeccions cinematogràfiques simulaven el fum de les canonades, els núvols, i el brogit de la lluita.

El Teatre Central dels Infants (central dels quatre existents a Moscou, en connexió amb el qual hi ha el centre d'educació artística infantil, i el Teatre de Marionetes a la Casa de la Cultura) donava l'obra *Cerioja Stretzov*, de Lubinov. El títol és el nom d'un nen, i l'acció transcorre en una escola elemental; els actors, excepte el protagonista, són adults. L'escenificació i la tècnica teatral eren plenament d'avantguarda.

La major intensitat del meu estudi recaigué en l'aspecte tècnic, tant del teatre com del cinema. Invitat pels directors

Pudovkin i Eisenstein (aquest darrer ja l'havia conegut a Hollywood), vaig visitar els estudis Mosfilm. Eisenstein acabava de rodar *Els prats verges* i Pudovkin filmava *El més feliç de tots*, que tothom a l'estudi deia que era el mateix Pudovkin. Amb aquests dos realitzadors sostinguérem després algunes conversacions.

En una festa (en honor meu) al Ministeri de Cultura (VOKS) ens tornàrem a trobar, juntament amb altres regidors de teatre com Ojlobkov i *madame* Vanceva, directora del Teatre Vagtangov. Hi assistiren, a més, diversos intel·lectuals, escriptors i poetes, i el pianista Guillels donà un concert de música clàssica. La festa culminà amb una exhibició de danses del cos de Ballet de Geòrgia, que el ministre Arroset féu venir expressament de l'Òpera (Bolshoi).

La visita més perllongada i entretinguda fou, per la seva importància, a l'Institut Lunatxarski. La directora Furmanova, autora de l'obra *Txapaiev* (ben coneguda en versió cinematogràfica), m'oferí generosa hospitalitat. En dependències, aules, sales d'assaig i teatrets experimentals, l'Institut era enorme. En aquells dies hi assistien uns set-cents alumnes, dels quals quatre-cents procedien de diferents llunyanes nacionalitats o grups ètnics de la Unió. El principal objectiu de l'Institut era la «re-creació i re-instauració» d'un teatre nacional, a base d'elements ja existents en els teatres populars folklòrics, alguns dels quals eren a punt de perdre's en la intranscendència rural. Professors de l'Institut viatjaven per tot el territori i escollien grups i individus de cada grup ètnic per portar-los a Moscou a ensinistrar-los tècnicament. D'aquesta teoria portada a la pràctica originaren el ballet rus i l'òpera russa, de fama mundial.

Els cursos a l'Institut duraven quatre anys, al final dels quals aquests grups tornaven a llurs respectives terres com a companyies ja formades, sempre a disposició per a quan fossin cridades a actuar en temporades o festivals. El programa Lunatxarski d'ensenyament comprenia, com és natural, declamació, dicció, gest, solfeig, cant, dansa, etc., així com educació física i cultural i sovint, tractant-se de joves de ruralia, alfabetització i bàsiques lliçons d'escola primària. Aquests alumnes de les nacionalitats llunyanes arribaven a l'Institut, molts d'ells analfabets, i en sortien amb una bona formació individual i teatral, aptes per a interpretar qualsevol dansa o actuació escènica rústica o sofisticada.

Ens delectàrem amb diverses interpretacions coreogràfiques de grups ètnics tals com els Kabardintzis, els Kasajstans, els Kirghisis, els Tadjikhs, alguns caucàsics i d'altres netament orientals. Molts d'aquests elements eren evidentment dansaires nats, dotats d'una gràcia natural en la gesticulació, a causa de llur origen folklòric. L'Institut utilitzava aquest deliciós primitivisme per a produir un màgic contrast infiltrant-los l'orientació del drama clàssic a la manera de Stanislavski-Dantxenco. Si els preparaven com a rapsodes per recitar Puixkin o Barbusse, també els familiaritzaven amb el jazz i altres danses contemporànies.

De particular interès per a mi foren les classes per a regidors o directors d'escena. Els alumnes eren joves de divuit a trenta-cinc anys. D'entrada se'ls requeria experiència en els teatres d'afeccionats o de grup. El curs durava cinc anys. Hi havia un curs abreujat de tres anys, per a directors i *managers* de teatre.

En observar la disciplina i la fervorosa dedicació d'aquests estudiosos, vaig pensar en directors teatrals de casa nostra, que només tenien la preparació d'haver-se arrossegat pels escenaris, ésser un còmic ja una mica tronat o haver fet crítica teatral. Aquí, els futurs regidors passaven per la mateixa disciplina exigida als actors, vivint la pròpia experiència en tot allò que més tard haurien d'exigir a llurs subordinats. A les nostres latituds (penso en aquell temps) no crec que a ningú se li ocorregués entrenar els directors d'escena a dansar balls clàssics i moderns i a exercitar-los, físicament, en coreografia i mímica, per a tots els gestos imaginaris.

A la secció de projectes i maquetes, alumnes i directors discutien el muntatge i la funcionalitat escènica per a les obres que tenien en projecte. En assignar la construcció d'aquestes maquetes als alumnes s'esperava obtenir visions individuals distintes, per a seleccionar finalment la més adient a l'obra.

D'importància capital per a l'Institut era la secció coreogràfica, d'on sortien les primeres figures del tradicional ballet rus, de fama mundial. En les aules d'aquesta secció es produïa el miracle de convertir el ball folklòric primitiu en la més sofisticada estilització d'avantguarda, fent que mantingués en sorprenent contrast la bellesa d'ambdós elements.

Fou ací a l'Institut Lunatxarski on, al costat de la directora Furmanova, vaig parlar amb Sarnovski, degà de la fa-

cultat de regidors, i amb el director alemany Bernard Reich (amic d'Erwin Piscator), als quals interessà vivament la idea suggerida per mi sobre la possibilitat que alguns regidors de l'Institut viatgessin a Catalunya, invitats per la Generalitat, per tal de dissertar i cooperar en la nostra Escola de Cinema (Comitè de Cinema de la Generalitat) al recentment habilitat Palau de Romania (edifici conservat de l'Exposició Internacional del 1929 a Montjuïc), i a la veterana Institució del Teatre, així com per extensió a les mateixes taules dels nostres teatres.

Retornat a Catalunya, vaig donar una conferència tot detallant i posant com a exemple aquestes experiències. La nostra pairal Institució del Teatre em serví una vegada més de tribuna per a exposar el meu somni. Ai, però!, la guerra i tots els afans de renovació (política, social, cultural i cívica) naufragaven. Uns mesos més tard, vaig veure'm obligat a emprendre el camí de l'exili, amb el bagatge de les meves frustracions.

J. CARNER-RIBALTA
Califòrnia, desembre de 1982

RÉSUMÉ

En 1936 cet auteur est nommé commissaire de Spectacles de la Generalitat et, tout en s'acquittant de ses obligations, il prend conscience des déficiences que subit le monde du spectacle, tant de ce qui concerne le théâtre que en ce qui concerne le cinéma. Il participe à toute une série d'initiatives, parmi lesquelles on y trouve la visite de Piscator de la Catalogne et les projets ébauchés par ce directeur qui voulait monter *Terra Santa* d'Angel Guimerà et *Paradise* à la montagne de Montserrat. Au mois de novembre 1936 il part en voyage pour la Russie afin d'essayer de procurer la projection de films soviétiques en Catalogne et d'étudier la possibilité d'échanger des spectacles. Il visite l'Institut Luninarski (avant Stanislavski), les Théâtres Bolshoi, Vakhtanov, le Théâtre Réaliste, le Meyerhold, etc. Il connaît le programme d'études de l'Institut Luninarski et l'intérêt que cette institution prend aux traditions des ethnies non-Russes de la Russie. La défaite de la République tronque ses projets à peine commencés et l'oblige à s'exiler.

RESUMEN

En 1936 el autor fue nombrado comisario de Espectáculos de la Generalitat y, cumpliendo con las funciones de este cargo, adquirió conciencia de las deficiencias que sufría el mundo del espectáculo, tanto en lo referente al teatro como en lo referente al cine. Tomó parte en una serie de iniciativas entre las cuales figuran: la venida de Piscator a Catalunya y los proyectos esbozados por este director de montar *Terra baixa* de Àngel Guimerà y *Parsifal* en la montaña de Montserrat. En noviembre de 1936 hizo un viaje a la URSS para gestionar la exhibición de películas soviéticas en Cataluña y estudiar las posibilidades de intercambio de espectáculos. Visitó el Instituto Lunatxarski (antes Stanislavski), los Teatros Bolshoi, Vakhtanov, el Teatro Realista, el Meierhold, etc. Conoció el programa de estudios del Instituto Lunatxarski y la atención que este centro dedica a las tradiciones de las etnias no rusas de la URSS. La derrota de la República truncó los proyectos apenas empezados y le obligó a exiliarse.

RÉSUMÉ

En 1936 cet auteur est nommé commissaire de Spectacles de la Generalitat et, tout en s'acquittant de ses obligations, il prend conscience des déficiences que subit le monde du spectacle, tant en ce qui concerne le théâtre que en ce qui concerne le cinéma. Il participe à toute une série d'initiatives, parmi lesquelles on y trouve la visite de Piscator de la Catalogne et les projets ébauchés par ce directeur qui voulait monter *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà et *Parsifal* à la montagne de Montserrat. Au mois de novembre 1936 il part en voyage pour la Russie afin d'essayer de procurer la projection de films soviétiques en Catalogne et d'étudier la possibilité d'échanger des spectacles. Il visite l'Institut Lunatxarski (avant Stanislavski), les Théâtres Bolshoi, Vakhtanov, le Théâtre Réaliste, le Meierhold, etc. Il connaît le programme d'études de l'Institut Lunatxarski et l'intérêt que cette institution prend aux traditions des ethnies non-Russes de la Russie. La défaite de la République tronque ses projets à peine commencés et l'oblige à s'exiler.

SUMMARY

In 1936 this author was appointed Commissar of Entertainments of the Generalitat, and while he was carrying out his task, he became aware of the deficiencies which suffered the show business, as regards both drama and cinema. He took part in a series of initiatives among which we find Piscator's visit to Catalonia and the outlined projects of this director to perform *Terra baixa* by Angel Guimerà and *Parsifal* in Montserrat's mountain. In november 1936 he travelled to Russia in order to try to arrange the exhibition of Russian films in Catalonia, and also to study the possibility of interchanging entertainments. He payed a visit to the Lunatxarski Institute (before Stanislavski Institute), the Bolshoi Theatre, the Vakhtanov Theatre, the Realistic Theatre, the Meierhold, and so on. He got to know about the Lunatxarski Institute's syllabus and the attention payed by this institution to the non-Russian ethnicals tradition of Russia. The Republic's defeat ruined his projects, which had just been started, and forced him to the exile.