

ADRIÀ GUAL

Teoria escènica

A cura de Carles Batlle
& Enric Gallén

Punctum
Institut del Teatre

Teoria escènica

ADRIÀ GUAL

Teoria escènica

A cura de Carles Batlle
& Enric Gallén

Punctum
Institut del Teatre
Lleida / Barcelona
2016

Primera edició: octubre de 2016

© 2016, dels textos, els seus autors

© 2016, de l'edició, Punctum & Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona

Dissenyat i compost per Quadrati
Imprès per GraphyCems

ISBN: 978-84-945790-0-4 (Punctum)
978-84-9803-758-6 (Institut del Teatre)

DL: L 1352–2016

Taula

Nota biogràfica	9
Estudi introductori	13
Nota d'edicció	53

Textos

Escolteu [fragments, <i>La mar brama</i> , 1894]	59
«Sobre l'acte primer», «Notes per al segon acte» i «Advertències per l'acte tercer» [fragments, <i>Morts en vida</i> , 1894]	60
Base o teoria del color a les taules [<i>Blanc i negre</i> , 1894]	62
«Teoria escènica», «Notes lleugeres per als actors i l'escena: la interpretació i l'escena» [<i>Nocturn. Andante. Morat</i> , 1896]	63
De la interpretació [fragments, <i>Blancaflor</i> , 1897]	67
Conferència curta servint de pròleg [fragments, <i>Blancaflor: cant popular harmonitzat per a l'escena</i> , 1897]	68
Conferència. Constitució del Teatre Íntim [fragments, c. 1897]	70
«Pròleg», «Escena» i «De la interpretació» [fragments, <i>Silenci</i> , 1897]	71
El teatre modern: innovador? [fragments, c. 1898–1899]	74
Teatre Íntim. Direcció: Adrià Gual. Per als no professionals (actrius, actors, autors i auxiliars en general) [fragments, 1899]	79
Carta pròleg [<i>L'estudiant de Vic</i> , 1900]	82
El Teatre Popular. Plan-estudi llegit en l'Associació Popular Regionalista, la nit del 2-4-1901 [fragments, 1901]	84
Pròleg [fragments, <i>L'emigrant</i> , 1901]	95
Els <i>Maugars</i> [fragments, 1901]	96
Cartes a un amic [fragments, 1901]	97
Cartes a un amic [II] [1901]	101
Treball-memòria per al concurs de Director d'escena del teatre del Liceu de Barcelona [1902]	104
Confidències, estudis i consideracions impublicables [fragments, 1902]	112
L'art popular [fragments, c. 1902]	116
Vetlles de l'Íntim. Del conjunt [1902]	118
Dels conjunts escènics [fragments, 1903]	119

L'art escènica i el drama wagnerià [fragments, 1904]	134
Al Sr. Josep Carner [fragments, <i>Blancaflor: cant popular harmonitzat per l'escena</i> , 1904]	145
De Teatre [fragments, 1904]	147
La moral en el teatre [fragments, 1904]	150
El Teatre Líric Català [fragments, 1904]	153
El drama moderno en España [fragments, 1904]	163
Estudis i fragments per a les conferències i el pla general innovador de drama i comèdia [fragments, c. 1906]	165
A l'amic Tintorer [fragments, 1906]	167
Una enquesta. Teatre Municipal Català [1907]	170
Nuestras informaciones. Teatro Libre [1907]	175
El teatre en la família [fragments, 1909]	180
Voldria [<i>Donzell qui cerca muller</i> , 1910]	184
<i>Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana</i> [fragments, 1911]	185
A propòsit dels Ballets russos. Impressions [1917]	196
A propòsit dels Ballets russos. Les presentacions escèniques [1917]	199
El pas dels Ballets russos per Barcelona [1917]	202
Serge de Diàguilev [1917]	204
Molière i la farsa dels metges [fragments, 1921]	207
Lugné-Poe [1922]	212
El Teatre Català (I) [1922]	215
El Teatre Català (II) [1922]	217
El Teatre Català (III) [1922]	219
El Teatre Català (IV) [1922]	221
Teatre Popular [1922]	223
El Teatre Català (V) [fragments, 1922]	226
El Teatre Català (VI) [1922]	228
El Teatre Català (VII) [1922]	230
Escenografies. Escenografia catalana (I) [1922]	232
El Teatre Català (VIII) [1922]	235
El Teatre Català (IX) [1922]	237
El Teatre Català (X) [1922]	239
El Teatre Català (XI) [1922]	241

El Teatre Català (xii) [1922]	243
El Teatre Català (xiii) [1922]	245
El Teatre Català (xiv) [1922]	247
El Teatre Català (xv) [1923]	249
El Teatre Català (xvi) [1923]	251
Els petits cenacles [1923]	253
El «Vieux Colombier» [1924]	257
El Teatre Íntim [1924]	260
Eleonora Duse o l'austeritat [fragments, 1924]	263
Divagacions a l'entorn de les direccions teatrals [1924]	266
El preciosisme en les presentacions escèniques [1926]	268
Firmin Gémier [1926]	271
Louis Jouvet i la crònica moderna [1926]	274
Encara les inquietuds entorn de les presentacions escèniques [1926]	276
Menes d'actors [1926]	279
Coses a dir. Elogi de la Pitoëff [1927]	283
Ideas sobre el teatro futuro [fragments, 1929]	285
Glossa als manaments del bon espectador [1930]	304
Divagacions a l'entorn del teatre d'aficionats [fragments, 1930]	310
De plàstica wagneriana [1934]	322
Ideal del actor moderno [fragments, s.d.]	325
<i>Índex onomàstic</i>	332
<i>Bibliografia específica</i>	339
<i>Arxiu digital d'imatges</i>	343

Nota biogràfica

Adrià Gual (1872–1943), autor dramàtic, director d'escena, pintor, escenògraf i pedagog, va ser una figura cabdal del modernisme català. Com a artista plàstic, es va formar a l'acadèmia de dibuix i pintura de Pere Borrell. Més tard se'l va relacionar amb l'anomenada Colla del Safrà (1893–1896), que, influenciada pel treball renovador de Casas i Rusiñol, va prendre com a model els paisatges suburbials de Barcelona. Ben aviat, però, Gual es va centrar en un estil simbolicodecoratiu i va pintar diversos cartells i olis com ara *La rosada*, 1897, on es palesa una clara voluntat de síntesi artística. Posteriorment, les seves activitats en el camp de les arts plàstiques es van centrar en l'escenografia dels seus muntatges i alguns encàrrecs de decoració. El dibuix i la pintura van quedar restringits a l'àmbit privat. També va treballar en el taller de litografia del seu pare; activitat que va abandonar el 1901 per dedicar-se íntegrament al teatre.

El seu interès per la música l'apropà a la joventut wagneriana (fou un membre destacat de la Societat Catalana de Concerts) i, de retruc, a les activitats dels salons més refinats de la burgesia barcelonina (el de les germanes Llorach i el de la família Pichot). Com a actor teatral, es va formar, en els cercles aficionats menestrals i en les societats recreatives. La seva producció com a autor dramàtic i poeta (va guanyar alguns guardons als Jocs Florals dels darrers anys del segle XIX) és, en conjunt, netament modernista. Els seus primers intents dramàtics, d'altra banda, consisteixen en petites provelures —bàsicament monòlegs— destinades als cercles de l'aficionadisme.

Aviat, però, sobretot a partir de l'impacte de *La intrusa* de Maeterlinck a Sitges (1893), va iniciar una producció dramàtica de caire simbolista. Són textos atmosfèrics i sintètics que oscillen entre l'allegoria (*Lluna de neu*, 1894, i, sobretot, *Nocturn*, 1895, on Gual exposa la seva teoria de síntesi artística) i l'ambientació contemporània (*Morts en vida*, 1894, o *Silenci*, 1897, que l'autor va batejar com a «dramas de món»). L'interès per la cançó popular entesa com a instrument de regeneració col·lectiva també es va traduir en productes escènics allegòrics com ara *Blancaflor*, 1897 («teatre popular»).

Atent a les crítiques dels sectors modernistes d'ideologia més radical, a partir del 1898 va fundar el Teatre Íntim, amb la voluntat d'allunyar-se de la manera de fer de l'escena comercial i amb la convicció que l'activitat teatral desenvolupada per la companyia havia de contribuir a l'educació estètica i a la regeneració del país. En el mateix sentit, el 1899, amb *La culpable*, inicià un cert tempteig amb el vitalisme, que quallà sobretot a *Camí d'Ori-*

ent, 1901. Després de diverses temporades amb l'Íntim, en què va escenificar textos d'ell mateix, però també de Goethe, Maeterlinck, Ibsen o Rusiñol, se'n va anar a París rere les traces d'Antoine i Lugné-Poe. Allí va participar en el projecte del Théâtre des Latins i va escriure una obra de síntesi i de maduresa, *Misteri de dolor*, 1901, que, estrenada el 1904, va suposar probablement el més gran èxit de l'autor.

L'any 1903, altre cop a Barcelona, va reflotar el Teatre Íntim, que, amb algunes interrupcions i repeses, va tenir una vida paral·lela a la del seu fundador. La filosofia de l'Íntim va comportar algunes novetats en la producció teatral de l'època: el teatre concebut com a missió, no com a entreteniment; la vindicació, per primer cop a Catalunya, del director d'escena —en el sentit més contemporani de l'expressió—; l'aplicació pràctica d'un concepte modern d'escenificació (que va significar un gran canvi en les convencions vigents, tant a la sala com a l'escena); la normalitat en la traducció i escenificació de textos estrangers, clàssics i contemporanis i, en darrer terme, una nova metodologia pel que fa a les tècniques d'interpretació.

Entre el 1903 i el 1913, en què va fundar l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, les obres de Gual oscil·len entre el teatre líric basat en la cançó popular (Espectacles-Audicions Graner), l'admiració per la «commedia dell'arte» —*Arlequí vividor* (1912)—, un cert retorn al naturalisme (en obres com *Els pobres menestrals* (1908) o *La pobra Berta* (1907), que d'altra banda anunciaven un renovat interès per accedir a una tragèdia moderna) o el teatre poètic —*Donzell qui cerca muller* (1910). També alguns dramaturgs espanyols, com Benavente i Pérez Galdós, li van cedir originals, que va traduir i estrenar. En qualsevol d'aquestes tendències va professar uns postulats messiànics que el dugueren a un cert estancament en els anys de maduresa. Amb tot, als anys vint va intervenir activament en la renovació teatral madrilenya de la mà de gent com Rivas Cherif. També estigué atent a les noves tendències escèniques i va conèixer i estudiar la producció, entre altres, de Craig, Diàguilev, Pirandello o Čapek. D'altra banda, en diversos viatges a França, es va relacionar personalment amb individus de la talla de Vildrac, Copeau, Jouvet, Gémier, Pitoëff, Baty o Lugné-Poe. D'entre la seva extensa producció cal citar, també, *La fi de Tomàs Reynalds* (1905), *Les alegres comediantes* (1913), *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913) o *Foc de muntanya* (1934). Gual és autor també d'un gran nombre d'estudis i conferències. Entre moltes altres, «Les orientacions» (1911), sobre el teatre català, o «Molière i la farsa dels metges» (1922).

El 1913 la Diputació de Barcelona li va confiar la direcció de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (l'actual Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona). Interessat pel cinema, en la mateixa data, també va esdevenir di-

rector artístic de la productora Barcinógrafo. L'actitud possibilista d'Adrià Gual durant la dictadura a fi de salvar la institució (d'una banda, va acceptar l'espanyolització del centre; de l'altra, per compensar la situació i per motius teatrals, va reflotar un cop més l'Íntim), va ser qüestionada i criticada políticament i va comportar la seva dimissió en temps de la República, el 1934, així com la seva pèrdua de protagonisme posterior fins al desenllaç de la guerra. La imatge pública de Gual en els últims anys de la seva vida va ser la compartida per altres professionals de la nostra cultura en els primers temps de la dictadura franquista. Era la representació viva de l'home derrotat que, al marge de la seva posició davant el conflicte bèl·lic, va haver de viure i acceptar amb el cap cot tant la vexació personal com el desmantellament, la substitució i la persecució d'una cultura nacional, per la qual ell va treballar amb voluntat de servei, a càrrec de les noves autoritats de postguerra.

Les seves memòries, escrites poc després d'abandonar la direcció de la Institució del Teatre i editades pòstumament (*Mitja vida de teatre*, 1960), són imprescindibles per conèixer una visió personal i de primera mà de la vida teatral catalana del primer quart de segle.

Estudi introductori

Les obres teatrals d'Adrià Gual, en la seva majoria, van ser publicades en vida de l'autor (i algunes reeditades), i per aquest motiu es poden consultar amb certa facilitat. Per contra, els assajos, els prefacis inèdits, les conferències, els articles i les notes esparses van ser parcialment publicades en l'època i, malgrat el seu interès, es localitzen avui tan sols en hemeroteques i fons documentals. Sortosament la pràctica totalitat dels manuscrits de l'autor es conserva agrupada i és consultable a la biblioteca del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre de Barcelona. Aquesta circumstància ha facilitat el propòsit de la nostra edició. Breu: donar a conèixer els textos més representatius de l'assagística gualiana, situar-los en el seu context local i internacional i avaluar-ne la seva importància en l'establiment d'una tradició teatral autòctona.

Una teoria simbolista

Per comprendre les primeres reflexions teòriques de Gual cal tenir present el pes del simbolisme en la seva obra artística primerenca. Pel que fa al teatre, és simptomàtica la influència de Maeterlinck: ell és dels «devots» que es desplaça a Sitges per assistir a l'estrena de *La intrusa* (1893), i en torna fascinat per aquell estrany realisme prenyat d'atmosfera i mancat d'acció; li interessa també la producció *llegendària* de l'autor flamenc —evident en obres com ara *Lluna de neu* (1894) o *Nocturn: Andante morat* (1895)— i assumeix encara els conceptes idealistes que l'autor d'*Interior* desenvolupa a *Le trésor des humbles* (1896). Pel que fa a les teories cromàtiques, a les tècniques i a les temàtiques que van des de l'impressionisme fins a l'expressionisme passant pel decorativisme allegòric de la fi de segle, l'interès és doble: no tan sols afecten la producció plàstica de Gual, sinó que també s'inscriuen en la seva concepció dramàtica i escènica.¹ Així doncs, la seducció per l'atmosfera indeterminada —atemporal i universal— del medievalisme maeterlinckià es

1 A propòsit de l'activitat plàstica de Gual, vegeu el capítol «De la litografia a la pintura: l'acadèmia Borrell, la Colla del Safrà i la pintura simbòlico-decorativa», de Carles Batlle, *Adrià Gual (1891–1902): per un teatre simbolista* (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Institut del Teatre, 2001), 31–49; i Carles Batlle, Isidre Bravo i Jordi Coca, *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme* (Barcelona: Diputació de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials, 1992). Vegeu també la tesi doctoral d'Anna Solanilla, «L'escenografia simbolista d'Adrià Gual» (Universitat de Barcelona, 2008).

correspon al tempteig de Gual amb la pintura allegoricodecorativa. En un sentit paral·lel, el conreu teatral d'allò que l'autor defineix com a «drama de món» es pot relacionar amb l'opció *realista* de la pintura simbolista, és a dir, amb la traducció subjectiva i suggestiva del real, que s'aconsegueix gràcies a la càrrega atmosfèrica que es desprèn de la presència del no dit, del silenci, de l'expressió de la *correspondència* entre la natura i els estats d'ànima, de la sensació del pas del temps o de la intuïció de la mort (totes dues vies, l'al·legòrica i la realista, es combinen o s'alternen al llarg de la producció gualiana: en l'obra dramàtica, en la pintura, en la il·lustració, en el cartellisme, en la concepció escenogràfica dels seus muntatges o en els esbossos escènics dibuixats als manuscrits de les seves peces).

Aquest estret lligam entre pintura i escena es detecta ja en textos primeïrens. En la descripció impressionista del paisatge que fa la protagonista de *La visita* (1893), en la concepció de *Blancaflor* (1897) com a «retaula» vivent, en la «Base o teoria del color a les taules» defensada a *Blanc i negre* (1894–1895) o en la «Teoria escènica» que acompanya *Nocturn: Andante morat* (1895–1896). Així, en un text com ara «Escolteu», prefaci del manuscrit de *La mar brama* (1894), el dramaturg, que no renuncia a un pressupòsit impressionista de base (captar «les impressions nascudes de lo més bell i pur del natural»), assumeix la teoria teatral del naturalisme zolià (fugir de «trames forjades per trobar efectes que enlluernin i que no s'ajustin a lo que la veritat nos dona com a legítim fruit seu») alhora que festeja amb una idea d'interpretació anímica inèdita (reclama implicació emotiva per part dels actors).

A les «Notes» i «Advertències» que precedeixen *Morts en vida* (1894), la idea impressionista es contamina amb la voluntat decidida d'aconseguir una atmosfera netament simbòlica. A la «justesa» de la reproducció —explica l'autor—, s'hi ha d'afegir «l'ànima»: tot en l'escena ha de mostrar «alguna cosa simbòlica relativa a l'obra». A «Base o teoria del color a les taules», es fa un pas més: Gual planteja una primera aproximació teatral a les temptatives sinestèsiques del simbolisme. Tanmateix, el jove dramaturg es limita, de moment, a esbossar la necessitat de la *correspondència* entre el color («la part òptica») i la part anímica («el símbol de color que passa a tocar de l'ànima»). Tot plegat s'acabarà de definir i completar l'any següent, en la coneguda «Teoria escènica».²

2 La «Teoria escènica» és potser el text no creatiu més conegut d'Adrià Gual. Tenint en compte que el conjunt de les reflexions teatrals de Gual parteixen sempre d'una idea integradora d'*art escènica*, hem pensat que seria adequat que fos aquest concepte tan emblemàtic el que donés nom al conjunt de la producció assagística de l'autor. Vet aquí el títol del present volum.

Efectivament, *Nocturn: Andante morat* apareix a les acaballes del 1896 acompanyat d'un text introductori. El llibre, d'un sorprenent color morat i presentat en un format vertical inèdit i amb il·lustracions del mateix autor, conté un breu assaig programàtic que resumeix les seves idees sobre escenificació. En primer lloc, la qüestió del color: Gual aplica al teatre les modernes teories cromàtiques que crítics com ara Raimon Casellas han postulat en l'àmbit de la pintura. «Com tot el que pinta —declara—, crec d'una manera evidentíssima en la influència del color, i una de les coses que més m'agradaria fóra saber-me'n servir per aplicar-la al drama d'una manera completa.» La idea, esbossada a *Blanc i negre*, consisteix a fer del color un instrument primordial a l'hora de traslladar les correspondències entre el físic i l'espiritual a l'escena. Per consegüent, el jove dramaturg concep l'escenografia no pas com a simple *decorat* o receptacle de situacions, sinó com a reflex dels estats d'esperit dels personatges i —com veurem més endavant— com a part essencial d'un «conjunt escènic». Ens apropem a la teoria wagneriana de l'«Art Total» (tot i que Gual recorda amb insistència que Wagner no va tenir en compte la qüestió plàstica, una aportació genuïna de la tradició simbolista).³ Però no es tracta únicament de reproduir un espai físic amb una coloració adequada (*corresponent*) i prou; es tracta també de crear una atmosfera, de construir, gràcies a la «pintura», «lesclaratage» (il·luminació) i els «elements de construcció», un medi actiu i significant; un medi que, harmonitzat amb la interpretació i amb la musicalitat de la paraula, col·labori a traduir —a suggerir— escènica­ment els estats d'ànima —«l'invisible»— i també la temàtica general de la peça.

Quan Gual redacta la seva «Teoria escènica» ja fa temps que el simbolisme s'ha interessat pel poder evocador de la música aplicada a la construcció poètica. Baudelaire —el primer— s'ha preocupat per les implicacions de la

3 «[Wagner] ha sigut la nota única d'una innovació quasi completa pels lligams de l'obra seva, que reuneix *quasi* tots els elements destinats a produir l'alta emoció d'art» (Gual, «El teatre modern: innovador?», 1898). Sis anys més tard, el «quasi» ha esdevingut un retret explícit: «El cor me diu que moltes d'aquestes harmonies, d'orde potser secundari, varen quedar invisibles als ulls del propi creador [Wagner], qui es va contentar amb les més evidents. M'explicaré: ell mateix ens diu que l'una art necessita de l'altra per a completar l'obra i açò ho fa sempre acceptant les tres arts indicades per ell, les que ell creu les soles humanes, el gest, la poesia i la música. Hi han moments (com ell declara) que la poesia ja no pot anar més enllà en l'expressió d'un sentiment i, aleshores, s'empara de la música i aquesta del gest al trobar-se en cas semblant. I ací és on crec que Wagner va descuidar-se de pensar que el just ambient en el fons plàstic dels seus drames devia tenir importància grandíssima i devia ser tractat amb igual consideració que aquests altres elements per ell qualificats d'únics elements d'art veritable i humana» (Gual, «L'art escènica i el drama wagnerià», 1904).

teoria wagneriana:⁴ per l'ús que Wagner fa de la llegenda, per la concepció d'una música carregada de «correspondències», per la tècnica del *leitmotiv* (que explica en boca de Liszt) i, sobretot, per les possibilitats expressives que es deriven de la unió entre música i paraula. Mallarmé, al seu torn, no tan sols s'ha interessat per les sensacions que provoca la combinació melòdica de les paraules o pel ritme (que és el que valoren la major part dels simbolistes), sinó que es fixa en l'estructura del tema i en les variacions musicals que s'hi poden acoblar. Precisament aquesta estructura ve a substituir la progressió dramàtica convencional, i aconsegueix que la percepció del lector sigui tan abstracta com la que provoca la mateixa música. En l'àmbit teatral, el drama musical wagnerià sembla, un cop percebudes les possibilitats de la síntesi de les arts, la forma més rica i acabada de teatre.⁵ La música —diu Wagner— és una «parla comprensible igualment de tothom», fon «el llenguatge de les idees amb el dels sentiments» i ofereix una «revelació universal». En això radica el secret de la concepció artística, «especialment quan aquesta revelació, mitjançant l'expressió plàstica de la representació dramàtica, assoleix aquella claredat que fins al present tan sols la pintura ha pogut presentar com qualitat peculiar seva».⁶

Adrià Gual beu d'aquesta herència:⁷ la màxima aspiració d'un dramaturg —explica— ha de consistir en l'apropiació absoluta de l'ànima de l'espec-

4 El seu article, «L'Art romantique, Richard Wagner et Tannhauser à Paris», va ser recollit a la *Revue Européenne* l'any 1861.

5 És prou conegut l'article de Mallarmé, «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», que va ser publicat a *La Revue wagnérienne* de Dujardin l'agost del 1885. Mallarmé, tot i lloar les possibilitats de la Idea musical en el drama, reprotxa a Wagner el fet de no haver sabut renunciar a la llegenda, a l'«anecdote énorme et frustrée» que només aporta «anachronisme dans une représentation théâtrale».

6 Ricart Wagner, «Música del pervindre. A un amic francès (F. Villot). Prefaci d'una traducció en prosa dels meus poemes d'òpera», dins *Obres teòriques i crítiques*, vol. 1 (Barcelona: Associació Wagneriana, 1909), 19.

7 Pel que sembla, cap a l'any 1904, quan escriu «L'art escènic i el drama wagnerià», Gual coneix bé l'article de Baudelaire, l'obra de Schuré (*Le drame musical. Richard Wagner*, París: Perrin, 1875) i també, del mateix Wagner, «Música del pervindre» (text que Joaquim Pena tradueix al català el 1909, però que Gual ja ha llegit de molt abans, o bé directament del francès, o bé de la traducció castellana: «A Federico Villot, carta-prólogo del mismo autor», dins *Dramas musicales de Wagner*, I, Barcelona: Biblioteca Arte y Letras, 1885, p. v–liv). D'altra banda, apunta referències al llibre de Houston Stewart Chamberlain, *El drama wagnerià*, traduït per Joaquim Pena (Barcelona: Associació Wagneriana, 1902).

Pel que fa a una reflexió específica sobre Wagner, a banda alguns articles periodístics dels anys trenta (per exemple, «De plàstica wagneriana», *La Veu del Vespre*, 20 febr. 1934, Gual només escriu la conferència del 1904. Existeix una traducció al castellà d'aquest text a Jesús Rubio Jiménez, ed., *La renovación teatral española de 1900* (Madrid: ADE, 1998), 355–374.

tador. Suggestió, sí, però també conseqüències d'ordre «físic o moral». Res no ha de distreure, tot ha de tendir a crear una determinada atmosfera. Per «arribar a l'ànima de l'espectador», l'escriptor ha de vigilar, en primer lloc, la relació entre la temàtica i el color. Ja n'hem parlat: la «intensitat de l'assumpte» i «l'estat anímic dels personatges» han de tenir una certa correspondència amb el color global del drama. Ara bé, un cop el públic ha estat atret per «la part òptica», també cal trobar «certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en l'acció». D'aquesta manera, se suggestiona el públic també per la part «acústica». Tal com explicava Mallarmé a propòsit de la poesia: evocar a través dels mots el clima espiritual de la música. O aconseguir, en escena, que les variacions del diàleg, les repeticions i els silencis, el joc de respostes entre personatges (com les respostes entre instruments) o la sonoritat de les paraules assoleixi la seva capacitat màxima d'excitar la imaginació de l'espectador (ajudar-lo a accedir a un estat diguem-ne de trànsit o de possessió complet).

El diàleg a *Nocturn*, doncs, és concebut com una melodia («amb les paraules per si soles podem expressar-nos musicalment») encarregada de reproduir «el que de part endins senten les figures». D'una banda, se segueix una tècnica semblant a la del *leitmotiv* wagnerià («Insinuo també el desenvolupament de motius iniciats i les recaigudes sobre altres de desenvolupats»); de l'altra, es busca «en la prosa i sa construcció, tota la sonoritat possible a fi d'acostar-la a la música per boca dels personatges servint d'instruments». Si hi afegim la concordança amb el «medi ambient que el color ens proporciona», obtenim una completa expressió dels estats d'ànima. Només cal sumar —atenció a la novetat— una gestualitat adequada, «un gesto», un «modo d'estar», una manera «d'expressar-se a la quieta»; aquest fet obliga a considerar l'expressió no verbal com un tercer element en joc al ball de bastons de la síntesi artística.

En resum: harmonitzant la coloració general («segona forma») i la musicalitat de la paraula («primera forma»), en el ben entès que totes dues coses provenen de (o es corresponen amb) l'estat d'ànima dels personatges i amb la temàtica general, el dramaturg haurà aconseguit que res en l'obra no sigui «indiferent» al públic i que, per aquest motiu, l'espectador quedi sotmès a diversitat de conseqüències «d'efecte físic o moral». La *síntesi de les arts*, per consegüent, haurà servit per captar completament l'atenció dels espectadors, per suggestionar-los, per modificar d'alguna manera la seva percepció física

Pel que fa a la filiació musical de Gual durant el Modernisme, vegeu el capítol «Els ambients musicals: primeres idees reformadores. Gual i la Societat Catalana de Concerts», de Carles Batlle, *Adrià Gual (1891-1902)*, 50-56.

i espiritual del món. L'«Art Total» és una proposta de translació escènica de la sinestèsia natural i, per aquest motiu, el teatre esdevé, si us plau per força, un instrument de revelació. Les ànimes suprasensibles (els artistes) usen aquest instrument per comunicar al comú dels homes, mitjançant el «recurs reproductiu», tot allò que s'experimenta davant el complicat jeroglífic de «confuses paraules» amb què s'expressa la realitat. Gràcies a aquesta traducció, els homes podran percebre la Bellesa i, el que per a Gual és el mateix, accedir a la Bondat; en definitiva, es redimiran —usem mots rusiñolians— de les misèries de la «ciutat», del «món de la prosa» i de la «indiferència».

La «Teoria escènica» acaba amb una de les frases més conegudes de Gual. Unes paraules que constantment han estat citades per exemplificar la fusió gualiana de la sinestèsia i el concepte d'«Art Total»: «Per l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella.» Significativament, l'autor matisa aquesta expressió a les seves memòries: «Pel tema a l'esperit; pel color als ulls i a l'esperit; per la música a l'orella i a l'esperit encara.»⁸ Segons com, el primer concepte modern d'*escenificació* o, si ho preferiu, de *posada en escena* moderna a Espanya.

A manera d'epíleg, en l'edició de *Nocturn*, Gual redacta unes «Notes lleugeres per als actors i l'escena». Hi apunta diverses propostes que modifiquen la relació entre públic i escena o que afecten la generalitat de les convencions teatrals vigents de manera revolucionària: se substituirà el teló d'anuncis «per cortina verdadera»; se suprimiran la «conxa» de l'apuntador (el actors moderns han de saber el paper de cor), la il·luminació de prosceni («candilejas»), les bambolines i els bastidors. A banda això, ja en l'estrena de *Silenci* (1898) es prohibirà dur barret alt (les dones), entrar un cop iniciada la funció i es mantindrà la sala a les fosques. Tot plegat, contribueix a «aparatar-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatre, i obtenir així un efecte per complet diferent de lo que hem vist aquí fins ara».

Pel que fa a l'actuació, Gual insisteix a explicar que ha «de ser de tot punt espiritual», que les figures s'han de moure «al ritme de dubte i d'impaciència; tot lo que diuen té de sortir-los inconscientment del fons de l'ànima, i per lo mateix els medis d'expressió que solen acompanyar els de la paraula hauran de ser pausats i, tot i així, els més justos i precisos». La interpretació *anímica* gualiana, doncs, adopta la *contenció* com a divisa. Extrem que, lògicament, suposa un repte per als actors de l'època, acostumats a la declamació grandiloqüent i als efectismes. Contràriament al que s'ha dit de vegades, la demanda de contenció no suposa un allunyament de la naturalitat i de la «justesa» preconitzada als textos anteriors a *Nocturn*: la «juste-

8 Adrià Gual, *Mitja vida de teatre. Memòries* (Barcelona: Editorial Aedos, 1960), 54.

sa» en Gual respon, més que no pas a la reproducció fidel de qualitats òptiques i fonètiques o al detallisme naturalista, a una reproducció sintètica del real. Això val tant per als personatges diguem-ne realistes com per als que neixen idealitzats o tenen un component simbòlic explícit. La idea que, per exemple, centra un text com ara «De la interpretació» (1897, nota explicativa que precedeix el manuscrit de *Blancaflor*).

La cançó popular

L'any 1896 la Societat Catalana de Concerts encarrega a Gual un cartell per anunciar una sèrie de concerts al Teatre Líric;⁹ el motiu principal de la pintura és la figura alegòrica¹⁰ d'una dona-arbre de llarga cabellera, inundada per la llum de l'albada, que fa sonar un instrument de vent; al seu voltant, un estol blanc d'ocells, i als seus peus, dues flors de lis blanques... La simbologia és clara: la música, arrelada a la terra, desvetlla la Natura i els homes que l'habiten expandint els seus sons vivificadors per l'aire. L'inici de la «Confèrència curta servint de pròleg» (1897) que precedeix *Blancaflor* és la descripció d'aquest quadre. El motiu de la dona-arbre, però, ha restringit el sentit genèric que tenia al cartell i ha esdevingut una alegoria de la cançó popular: «Jo la veig la cançó popular, sí, la veig; és una jove de cabells ni rossos ni negres, una dona d'ulls blaus lligada en un arbre a la cima més alta de la més alta muntanya de Catalunya...» Gual s'afegeix, doncs, a l'apologia modernista¹¹ de la cançó popular. Com molt bé ha destacat Marfany, és per l'intent de crear una vida musical catalana moderna, de seguir en aquest terreny els corrents de la modernitat exemplificada en les grans cultures europees, que les cançons tradicionals esdevenen, en els últims anys del segle, no simplement un element emblemàtic del catalanisme puixant, sinó un dels factors més destacats en el procés de modernització cultural. L'apologia de la cançó, doncs, ha d'entendre's en el context d'un ample procés de modernització de

9 L'any 1896 Gual accedeix al càrrec de secretari de l'entitat. Vegeu el capítol «La Societat Catalana de Concerts» de Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1985), 18–36. La sèrie a què hem fet referència és la Setena, dirigida pel músic belga Mathieu Crickboom, i va tenir lloc els dies 31 d'octubre del 1896 i 5 i 8 de novembre del 1896.

10 La imatge ha estat reproduïda a bastament. Vegeu-la, per exemple, a Batlle, Bravo i Coca, *Gual. Mitja vida de Modernisme*, 71.

11 A propòsit d'aquesta qüestió, vegeu sobretot Joan-Lluís Marfany, «Al damunt dels nostres cants...: nacionalisme, modernisme i cant coral a la Barcelona del final de segle», *Recerques* 19 (1987): 85–113; condensat i ampliat a *La cultura del catalanisme* (Barcelona: Empúries, 1995), 307–321. Per a una introducció general al tema, vegeu Josep Romeu i Figueras, «L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari», *Serra d'Or* 135 (des. 1970): 57–59.

la tradició cultural, el qual ha d'entroncar l'èmpenta del moviment catalanista i les aspiracions idealistes dels artistes moderns. Pel que fa al rerefons diguem-ne filosòfic d'aquesta reivindicació (si prescindim del fet que els cants tradicionals a final de segle pràcticament són en vies d'extinció i que els catalanistes no tenen escrúpols a l'hora de mistificar-ne el contingut), es tracta simplement de valorar la cançó com a manifestació espontània de l'ànima del poble i, en conseqüència, com a instrument de regeneració col·lectiva.

Joan Maragall, per exemple, imbuït de panteisme, defineix l'home com un reflex o projecció del món que l'envolta («Sembla que la terra esmerci totes les seves forces en arribar a produir l'home com més alt sentit de si mateixa»);¹² la cançó popular, que brolla ingènuament i espontàniament dels seus llavis, esdevé l'expressió pura de l'ànima de la terra i, per consegüent, l'expressió harmònica dels lligams transcendents entre ella i la col·lectivitat. Dit d'una altra manera: gràcies a la cançó, emmotllada per una ingenuïtat i una sinceritat d'arrel còsmica, la col·lectivitat expressa l'harmonia primitiva amb l'univers i el sentit de la seva existència com a poble. Apellant a la cançó pot redimir-se.¹³

En opinió de Gual, la cançó popular es caracteritza per portar el consol sense recórrer a pensaments complexos i a grans teories. No hi ha lloc per a missatges encoberts: la cançó no transmet consignes ideològiques; ben al contrari, transmet un estat emocional complex i indefinible que per la via del record conté poders balsàmics i curatius. La insistència de Gual en aquest punt passa per una certa instrumentalització de la teoria del cant popular: la voluntat redemptora d'un art que prengui com a fonament la cançó s'ha d'allunyar, tant sí com no, d'una via regeneradora belligerant com la que preconitzen els defensors del «teatre d'idees».

12 Joan Maragall, «Elogi de la paraula» [1903], *Obres completes*, II (Barcelona: Editorial Selecta, 1961), 44.

13 Santiago Rusiñol expressa aquesta idea a la seva manera: «el cant popular és com la veu misteriosa brotant del sentiment del poble, és com l'alè d'art del mateix poble; és com l'essència d'esperit deixat pels que s'han transmès com herència de poesia, testament noble d'uns béns recollits vora del mar, a les veus de la plana, en els cants indecisos de la terra, a l'orquestra vibrant de les esteses quietuds, en aquell grandios pentagrama on volen com sensacions les queixes blaves tremoloses de les coses invisibles.» («Cansons del poble», *La Voz de Sitges* 80, 7 jul. 1895, 1; publicat també a *Obres Completes*, II, Barcelona: Editorial Selecta, 1947, 45-47). Fet i fet, hi ha dos textos de Rusiñol —precedint i influenciant la «Conferència curta...» de Gual— que marquen les pautes de la simbiosi entre cançó i art modern. En primer lloc, la conferència llegida a Sitges, en la sessió musical celebrada amb motiu de la visita de l'Orfeo Català el dia 11 d'agost del 1895 (llegida també el dia 17 de gener del 1897 a Catalunya Nova) i, en segon lloc, la conferència llegida també a Sitges, el 14 de febrer del 1897, arran de l'estrena de *La fada* de Morera.

Teatre de sentiment vs Teatre d'idees

En aquesta línia, l'any 1898 («El teatre modern: innovador?»), Gual reclama arribar «al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense *transcendències*, ni fam d'averiguar el *perquè* [...]. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo i penetrant entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima, per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi». L'autor de *Nocturn* concep el teatre com un lloc on l'home pot educar-se a partir d'experimentar emocions. Parlem d'«educació estètica», una educació que, allunyada de cabòries i filosofies («La filosofia [...] ha fet un mal extraordinari a l'elevada expressió de l'art, i ha servit per dar, mal donat, el títol d'artista a molts que no han passat de ser *observadors, psicòlegs o tafaners de l'esperit vulgar*»), ha de proporcionar la sensibilitat necessària per posar en qüestió i corregir els principis amb què s'organitza la societat. En poques paraules: el teatre que preconitza Gual, tot i el seu esteticisme, parteix d'una clara voluntat de *regeneració*. Com casa, però, aquesta vocació i el rerefons d'una obra com *Silenci*?

Amb *Silenci*, escrita el mateix 1898, el concepte de «drama íntim» —elaborat des del 1893— ateny la seva maduresa semàntica i expressiva. Segons s'explica al «Pròleg» de l'obra, el drama ha sorgit espontàniament enmig de fructíferes «confusions» («pauvres petites perplexités» —que diria el Maeterlinck de *Le trésor des humbles*); prové d'un pensament no premeditat, intensament sentit i sincer («pensament sempre fill d'alguna cosa que es remou en nosaltres mateixos i que, seguint el camí de les confusions que ens és tan corrent, no sabem de cap a quin indret del dintre nostre surt, com s'hi ha criat i perquè es fa sentir»). I tanmateix, la seva materialització teatral, malgrat la tristesa, proporciona plaer i felicitat («ens hi trobem bé, mal recordi el pensament que sigui, tristeses indefinides com ell mateix»). Vet aquí tota una professió de fe decadent.

La melodia del silenci («la més harmoniosa de les melodies vagues») és intuïda, absolutament misteriosa i sobretot seductora: provoca un afany incontenible i urgent de posseir el secret. En aquest sentit, el misteri del silenci («ange des vérités suprêmes», diu Maeterlinck, «messenger de l'inconnu») esdevé estímul de vida: la curiositat, que no pot ser saciada d'una forma clara i completa, s'apodera de l'esperit fins a esdevenir, sorprenentment, gairebé l'únic pretext per viure. Viure, això sí, en un etern i decadent contrast entre «goig i pena», entre alegria i tristesa... I tanmateix, la curiositat reenvia l'home a la pregunta innocent de la infantesa, a la mirada pura, al «fructífer admirar» i, per consegüent, esdevé un factor indispensable per atènyer els precio-

sos objectius de «l'educació estètica». En conclusió: el silenci implica, d'una banda, misteri i foscor; de l'altra, però, proporciona vida, puresa i redempció.

Gual parteix sense vacil·lacions d'un principi antipositivista: l'home és incapaç de comprendre el món, la Natura, la relació entre vida i mort («On ne sait rien d'avance, et tout ceci se passe dans un ciel qui ne prévient jamais»). La seva mirada no va més enllà de la superfície, de les aparences, i se sent inquiet. Des d'una accepció simbolista, l'home dedica tota la vida a intentar recuperar la consciència de l'harmonia primigènica i, malauradament o afortunada, no se'n surt. I no se'n surt, en part, perquè busca resposta en les paraules («dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part»); no s'adona que en el silenci es poden trobar les respostes. Es comprèn que «drama de món» i «drama íntim» s'identifiquin: així com l'autèntica realitat del món s'expressa en confuses imatges i signes, el drama íntim humà, al mateix temps que manté la voluntat de romandre secret, s'exterioritza en petits detalls, senyals que passen desapercebuts davant l'esperit delerós del que busca, indicis que s'entesta a no veure, a no entendre. Tant és, doncs, considerar el secret individual com el misteri que emana de la Natura.

Silenci, per tot plegat, s'arreglera al costat de les faccions que postulen un «art per l'art». El plaer que resulta de l'obra ha d'afeblir «les cruces del viure». Per al modernisme més lligat als canvis polítics i socials, aquesta mena de teatre és poc compromès amb la realitat: no impulsa cap regeneració veritable, és un «art consol». Per a Gual, en canvi, el «drama de món» és un teatre essencialment regenerador: per atènyer la regeneració espiritual del poble, més que no pas un «teatre d'idees», cal un «teatre de sentiment».

La definició gualiana de “teatre popular” («El Teatre Popular...») també s'adhereix a aquesta categoria. Gual ho teoritza l'any 1901 a les pàgines de *Juventut*: es tracta de consolidar, a partir de la dramatització de la cançó, una opció dramàtica moderna, educadora, nacional i popular. Per edificar un «teatre popular» només cal, «amb ver amor i sàvia fidelitat descobrir tot un drama en el més petit proverbi, en la més insignificant cançó de la nostra terra, i veureu com endins d'aquella simplicitat s'hi remouen impacientes un sens fi de passions, sempre nobles, que són el més sa fortificant del sentiment humà». Amb el pretext d'un teatre inspirat en les cançons catalanes, tenint en compte el model llegendari proposat per Wagner, l'ús que la dramaturgia maeterlinckiana ha fet del mite i les possibilitats simbòliques del determinisme d'un autor com ara Ibsen, Gual desenvolupa un programa integrador. Per un costat, usará la llegenda com a matèria prima de creació artística per garantir l'harmonia universal entre els pobles, la clarividència espiritual dels homes i la descoberta feliç de la Bellesa i la Bondat. No hem

de reduir-nos —dirà— «a la llegenda purament nostra. Totes les llegendes són germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles podem els homes arribar a la comprensió dels secrets humans.» Per l'altre, investigarà en un model dramàtic i escènic de factura simbolista i wagneriana que, oposant-se al «mercadeig de sentiment» del teatre coetani, aconseguirà convulsionar «física i moralment» el públic (produir, doncs, una emoció profunda i duradora). Amb el «teatre popular» la col·lectivitat podrà sublimar-se «per medi de l'expressió senzilla», «la inclinació a l'hermosura» i «l'aspiració a la bondat» («Al Sr. Joseph Carner»). És d'aquesta manera que el «teatre popular» incidirà en la *regeneració* de Catalunya o, el que és el mateix, en l'«educació estètica» del poble català. Sense tesis, missatges o filosofies.

No tothom ho veurà de la mateixa manera. En línies generals, quan ens referim al modernisme, parlem de «regeneracionisme» en un sentit «moral, educatiu, intel·lectual: la cultura esdevé l'element regenerador i els artistes i escriptors deixen de ser una peça supèrflua per convertir-se en l'ànima de la col·lectivitat, en la seva consciència».¹⁴ En un sentit més restringit, però, habitualment (i erròniament) s'ha usat el terme per designar el corrent més polititzat del període. Partint d'aquesta accepció, el *regeneracionisme* és netament contrari a l'*esteticisme*; o l'esteticisme és incompatible amb la regeneració.

La història s'ha explicat en aquests termes: després d'una etapa d'esteticisme desfermat,¹⁵ pels volts del 1898, les forces vives del modernisme s'articulen en un intent de conciliar els avenços artístics assolits pels defensors de «l'art per l'art» i una actitud més combativa i vitalista. La revista *Catalònia* proporciona un emplaçament estratègic des d'on atacar les posicions més *deliquescents* del moviment, les que no accedeixen a la síntesi. Gual és un dels primers a rebre.¹⁶ Ha estat encasellat, des de la publicació de *Nocturn*,

14 Jordi Castellanos, «La literatura», dins *El Modernisme*, vol. 1 (Barcelona: Olimpíada Cultural / Lunweg, 1990), 73.

15 Joan-Lluís Marfany defineix aquesta etapa com un època «d'evasionisme estètic» en què l'art era considerat únicament com a «bàlsam i refugi». Els seus límits temporals se situen entre la desaparició de *L'Avenç*, el 1893, i l'aparició de *Catalònia*, el 1898. Destaquen com a fites importants en aquesta direcció el certamen del Cau Ferrat del 1894, la publicació d'*Anant pel món* i *Oracions* de Rusiñol, la publicació de *Nocturn: Andante morat* i *Silenci* de Gual, la revista *Luz* de la segona època i la primera literatura d'Ors i de Carner. Vegeu el capítol «Problemes del Modernisme», dins *Aspectes del Modernisme* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1980), 27.

16 Vegeu M. (Joan Maragall), «Bibliografia: *Silenci*. Drama de món de l'Adrià Gual», *Catalònia*, 25 març 1898, 54–55. S'ha exagerat molt l'oposició de *Catalònia* a Gual. De fet, Gual no només en dissenya la portada, sinó que en alguns cercles propers al dramaturg fins i tot és citat —abans del primer número— com un dels fundadors de la revista (per ex. «Arte y Literatura», *Luz* 2, 30 nov. 1897). D'altra banda, Gual no llegeix la ressenya de Maragall a *Ca-*

com a decadent irrecuperable. *L'Esquella de la Torratxa*, significativament, ha parodiat alguns dels seus poemes i il·lustracions en un número monogràfic dedicat als modernistes...¹⁷

Fa l'efecte, doncs, que ningú no s'adona de l'ideal *regenerador* de Gual. El motiu sembla evident: tot i renunciar a l'automarginació de l'artista, el jove dramaturg no ha deixat de postular un messianisme que erigeix el dramaturg com a profeta de la collectivitat. «Jo veig la massa —diu Gual— congregada en un pla immens per rebre de part dels artistes aquest petó de germanor i progrés estètic.» («L'art popular», 1902). Maeterlinck ha estat presentat per Rusiñol com a nou messiès. La dialèctica decadent entre dolor i plaer (expressada a *Silenci*) casa a la perfecció amb determinats aspectes del sacrifici messiànic. No és estrany que se segueixi acusant Gual de decadent.

A partir del 1898–99, Gual llegeix Ibsen amb la voluntat de superar diferències amb els defensors del «teatre d'idees». Encara que de primer sembli paradoxal, veu en l'autor noruec la possibilitat de desenvolupar dramàticament el seu «teatre de sentiment». Per què no? Ibsen —dirà el 1906— fa un «teatre de poeta»¹⁸ que mostra «redere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista». No és la part ideològica, la denúncia de determinades convencions, jerarquies, supersticions i vicis socials, allò que li interessa; l'Ibsen assimilable és el simbòlic, el que suggestiona, el que transcendeix la realitat rere una aspiració més alta.¹⁹ No cal dir que Gual para una especial atenció a la dimensió simbòlica del determinisme en els textos de l'autor d'*Espectres* (obra que munta amb l'Íntim el 1900), la qual cosa li permet, de més a més, definir un concepte personal de «tragèdia moderna».

Pel que fa a aquest darrer sentit, també cal destacar la influència de D'Annunzio, que proporciona a Gual dos nous arguments. Un: la possibilitat d'avaluar la «tragèdia», malgrat la seva vocació moderna i autòctona, amb la universalitat dels referents clàssics. I dos: l'opció d'embolcallar el model tràgic maeterlinckià amb una nova sensibilitat vitalista. Dit en altres mots: con-

talònia com una crítica negativa. S'ha de recordar que és precisament Maragall qui llegeix el pròleg de *Silenci* el dia de l'estrena; és ell, doncs, qui dona el tret de sortida al Teatre Íntim. De fet, la seva ressenya, tot i parlar d'un art poc saludable socialment parlant, lloa decididament la modernitat de *Silenci*.

17 Vegeu *La Esquella de la Torratxa*, 17 juny 1898.

18 Vegeu infra, «Estudis i fragments per a les conferències i el pla general innovador de drama i comèdia» (1906).

19 En aquest sentit, Gual no fa sinó identificar-se amb el tractament simbolista que Lugné-Poe ha realitzat al Théâtre de l'Œuvre en oposició a l'orientació naturalista d'Antoine. Vegeu el capítol «Ibsen en Anglaterra y en Francia», dins Pascale Casanova, *La República mundial de las Letras* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2001), 209–216.

ciliar l'esllanguiment malaltís i els refinaments estètics amb l'energia nietzschiana d'una voluntat ferma i amoral (és a dir, revulsiva). Aquesta visió ja és present en *La culpable* (1899).

És important, doncs, fugir de la visió tòpica, esdevinguda clixé, que des de temps coetanis ha fixat la imatge d'un Gual esteticista i decadent. Cal observar en la seva producció simbolista una ràpida superació del decadentisme. L'individualisme de «la culpable» ja no és l'individualisme auto-complaent i masoquista que es postula a *Silenci*; al contrari, està plenament justificat davant la manca d'amor i la desfeta moral de la societat. És un individualisme vitalista. Un individualisme, fet i fet, exemplar, car es basa en una actitud lliure, forta, voluntariosa i regeneradora: la mort ha deixat de ser la gran solució alliberadora.

I amb tot, és cert que Gual mai no parla ni de revoltes convencionals ni de subversió. La seva revolta és interior, educativa i generosa, humanista. Així, caldrà llegir *Lairum* (1900) com una crítica al vitalisme egocèntric d'algunes peces més socials de l'època, o *Camí d'Orient* (1902) com un pas endavant en la formulació d'un vitalisme messiànic. Per a l'autor, només la capacitat de comprendre l'amor, i també la capacitat de difondre'l, poden legitimar una disposició autènticament vital. Si, des d'una perspectiva esteticista i decadent, Gual havia proclamat de primer l'accés a la Bondat a partir d'una especial aptitud per captar la Bellesa; després, guiat per la perspectiva vitalista, entindrà que l'accés a la Bellesa ve donat per una especial predisposició per la Bondat. El resultat, al capdavall, no varia gaire: «educació estètica».

L'etiqueta «teatre de sentiment», finalment, permet agrupar el conjunt de les categories dramaturgiques gualianes: el «drama musical», «el drama de món», el «teatre popular» i la «tragèdia moderna». «Teatre de sentiment» vol dir «arribar al més alt grau d'emoció per la més pura senzillesa, sense transcendències, ni fam d'averiguar el perquè»; implica «mostrar lo senzill i deixar lo fondo» i, encara més, «penetrar entre un especial misteri que animi l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi». («El teatre modern...»). El «teatre de sentiment» inclou una certa idea de consol davant la finitud de l'existència (buscar «el delit entre honrades emocions, procurant així simular les crueses *del pas del fantasma*»), però també una noció clara de progrés espiritual de la collectivitat. Només en aquesta direcció, buscant «la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes» —les opcions allegòrica i realista del simbolisme—, sense ideologies que amaguin les emocions autèntiques i converteixin l'escenari en una tribuna o en un espai de debat, el teatre podrà redimir el poble. La unitat bàsica del teatre gualià es nota, en la primera etapa, en la tendència progres-

sivament integradora de les propostes: el pas de *Nocturn: Andante morat* a *Blancaflor* suposa la continuïtat del «drama musical» i la formulació d'un gènere inèdit: el «teatre popular». El pas cap a *Silenci* suposa una certa maduresa del «drama de món» (que ha iniciat amb *Morts en vida*) i una pausa momentània pel que fa al «drama musical». Tanmateix, Gual no substitueix models, els suma: a *L'estudiant de Vic* (1900), posem per cas, Gual canvia el caràcter visionari i «musical» del primer «teatre popular» per una «dramatització» que l'acosti a les últimes formulacions del «drama de món» (*L'emigrant*, 1901, o *Misteri de dolor*, 1901–02). A *Misteri de dolor*, altrament, Gual fon «drama de món» (potencia el valor del no-dit), la concepció tràgica (que implica el lligam entre *fatum* i determinisme, i que reclama un protagonista vitalista) i els fonaments del «teatre popular» (construït a partir de la cançó popular). En el procés, evidentment, hi ha patrons que canvien: el llegendari desapareix gradualment (tret de casos com *Donzell qui cerca muller*, 1910) i el drama íntim passa del secretisme postulat a *Silenci* a una exteriorització completa: el conflicte, en aquest sentit, s'actualitza dramàticament, es juga amb el *reconeixement* i es potencia la idea de desenllaç (afeblida en algunes propostes de caire simbolista). Gràcies a aquesta dinàmica en què tot s'aprofita i en què tot és en disposició de mudar, Gual, a la fi, aconsegueix el reconeixement popular. Serà l'any 1904, a partir de l'estrena de *Misteri de dolor* al Teatre de les Arts.

En ple debat sobre el seu decadentisme, Adrià Gual funda el Teatre Íntim (1898). Un instrument evident de regeneració col·lectiva: com que el teatre convencional difícilment pot assumir aquesta tasca, cal crear una companyia moderna disposada a fer-ho. L'Íntim serà «una flama social». L'artista compromès que hi treballi es farà més fort en la mesura que es lliuri a la seva missió, sempre guiat per la força de la seva voluntat i, sobretot, per l'amor i per la bondat. No sorprèn gens que l'autor ho expressi en termes religiosos. Parlarà d'apostolat, d'immolació, de croada, d'adoració, de culte i de missió sagrada. El teatre serà «un temple gran» que recollirà «un sens fi de religions totes encaminades a la lloança de la bellesa i l'amor» («L'art popular»). «Penso —diu Gual— que tot aquell qui creu fermament ha de trobar-se disposat sempre a demostrar la seva fe, i ho penso així, perquè sé del cert que fins essent incompleta o deficient, la demostració que fa el creient d'allò que ell creu és sempre una força promotora de nous creients, i aquest dret de conquesta l'home el té i deu portar-lo com ensenya gravada en lo més profund de la seva voluntat.»²⁰

20 «De Teatre», conferència per ser llegida a Terrassa, al Teatre Principal, la nit del 5 de juny del 1904, abans de la representació de *Misteri de dolor*, original ms., carpeta 36, Fons Gual (text no antologat al present recull).

París, tombant de segle

L'any 1901 Gual marxa a París.²¹ Allí intenta, sense gaire èxit, connectar amb els centres neuràlgics de la producció teatral que podríem definir d'alternativa. Tradueix i copia algun dels seus textos i els fa arribar a personatges com André Antoine o Vincent d'Indy. Del primer —«un observador de les costums actuals»—,²² no n'obté cap resposta;²³ del segon, només paraules de bona amistat. Mentrestant, es dedica a fer d'espectador. París, recorda Gual al cap dels anys, es debatia entre el seu «passat gloriós», d'una banda, i les «inquietuds renovadores» de l'altra.²⁴ El primer d'aquests dos aspectes, segons Gual, el representen «els dos teatres oficials en cap»: la Comédie-Française i l'Odéon. El segon, el Théâtre Antoine, la companyia del Théâtre de l'Œuvre i el Théâtre de la Renaissance. Antoine, al primer, «a la recerca d'autors de per tot arreu, especialment realistes»; Lugné-Poe, al segon, «aferrat a Ibsen i als autors poetes»; Gémier, al tercer, escindit d'Antoine, posava «de manifest el seu talent i la seva visió antiacademicista».²⁵ De la Comédie, tot i les seves prevencions d'artista modern, Gual en treu una fonda impressió. Segons que diu, és la «casa pairal» del teatre clàssic francès, i «si bé moltes vegades no és del tot lo que hauria de ser, alguns cops és perfecta» («Cartes a un amic» [II]). A la Comédie, Gual s'estrena amb un programa doble: *Les tenailles* de Paul Hervieu i *Le misanthrope* de Molière; «no hi va haver més re-

21 Gual s'installa en una pensió de la Rue du Four (barri llatí) que li proporciona una amiga de Josep M. Sert. Aquest és un dels instigadors de l'anada de Gual a París, i cedeix al seu company una part del taller (Rue de Barbet de Jouy, al Faubourg Saint-Germain) perquè pugui treballar en els encàrrecs plàstics que ha dut des de Barcelona.

Pel que fa a l'activitat plàstica de Gual a París, cal destacar el fet que, per mediació de Sert, conegui Alfons Mucha (1860–1939) —«perfecte *schec* a la moda; un *bel homme* molt afable, i de posa gairebé afectada, que vivia una solteria a l'Adonis en el seu estudi enclavat al *quartier* de Val de Grace, d'acord amb la seva psicologia estètica preciosista» (Gual, *Mitja vida de teatre*, 131)—, el qual, segons que sembla, li facilita alguns encàrrecs. D'aquesta faceta de l'activitat parisenca de Gual, només es conserven del cert uns plafons pictòrics per a una capella funerària. Vegeu-los reproduïts a Batlle, Bravo i Coca, *Gual. Mitja vida de Modernisme*, 211.

22 «De París estant. Actors i fragments», original ms., carpeta 46, Fons Gual (text no antològat al present recull).

23 La gosadia de Gual és comprensible. Antoine, segons que es destaca a *Juventut*, havia acceptat les traduccions de *Maria Rosa* i de *La festa del blat* de Guimerà. Vegeu Jules Ville-neau, «*Juventut* a París», *Juventut*, 19 abr. 1900, 146–147.

24 Gual, *Mitja vida de teatre*, 128.

25 Dels tres personatges, Gual n'arribarà a conèixer personalment dos: Lugné-Poe (vegeu Gual, «Lugné-Poe», 1922) i Gémier (vegeu Gual, «Cartes a un amic» [II], 1901; i Gual, «Fermin Gemier», 1926; vegeu també «Fermin Gémier és mort», *La Veu de Catalunya*, 2 des. 1933; i Adolf Falgairolle, «Adrià Gual a París», *La Veu de Catalunya*, 17 des. 1925).

mei que suportar la primera —assegura Gual a les seves memòries— per tal de poder gaudir l'altra.»²⁶ Però allò que més crida l'atenció al jove dramaturg no és pas l'obra de Molière, que es presenta amb gran dignitat, sinó el fet de la «institució definitivament realitzada»: la «unció», l'«amor» i el «respecte» amb què el públic acudeix al seu teatre nacional. És bàsicament del seu contacte amb l'oficialitat teatral francesa que Gual obté l'èmpenta per recolzar, un cop a Barcelona, la campanya en pro d'un Teatre Nacional (Municipal).

L'empremta de l'oficialitat, amb tot, s'ha de restringir a la Comédie, perquè l'Odéon —sempre segons Gual— es presenta «amb un to de tradició més aviat estovada, com si el seu historial vellíssim de primer teatre francès l'hagués col·locat a perennitat en un terreny de resignació ennoblida, sense massa esma per a redreçar-se davant del moment».²⁷ Paradoxalment, del conjunt de programes que es conserven al Fons Gual, es dedueix que l'Odéon devia ser —per qüestions de veïnatge i perquè la seva dispesera, *ouvrese* al teatre, li proporcionava targetes d'entrada— el teatre més visitat per Gual. Hi va veure, entre altres, *Britannicus* i *Athalie* de Racine, *Point de Lendemain* de Paul Hervieu, *Les Maugars*, *Le jeu de l'amour et du hasard* de Marivaux i *L'Arlesienne*.²⁸ Gaudeix, però, amb les actuacions dels actors Albert Lambert (pare i fill), De Max (que, al costat de Gémier i Antoine, forma part de la tríada dels «actors moderns» per excel·lència) o Cornaglia.

Pel que fa al teatre no oficial, del Théâtre de l'Œuvre (parlem de la companyia, que, en aquesta època, sol presentar els seus treballs al Nouveau-Théâtre; l'edifici del Théâtre de l'Œuvre ha tancat portes el 1899) presència *Monna Vana* de Maeterlinck, probablement arriba a temps de veure *Le cloître* de Verhaeren i una obra que l'impactarà fins al punt de justificar l'orientació de l'Íntim en la seva represa el 1903; em refereixo a *Oedipe-roi*, interpretada pel mateix Lugné-Poe (Tirèsies) i Mounet-Sully (Èdip) a la Comédie. Del Théâtre Antoine, no se'n conserva cap programa; ara bé, segons les memòries, Gual hi va presenciar obres de Maurice Donnay, François de Curel, Hauptmann, Shakespeare i Jules Renard.²⁹ Finalment, del Théâtre de la Re-

²⁶ Segons Gual («Cartes a un amic» [11]), «els actors de la Comèdia es troben més en son lloc fent Molière que no pas interpretant Shakespeare ni Sòfocles. Els personatges de Molière són encara ells mateixos i, venint del boulevard, els representa poc esforç canviar la *ra-dingotte* amb el *tranó*, els guants de carrer amb els blancs i la botina de xarol amb la sabata de sivella i de taló vermell. Aquells personatges són encara el francès d'avui, que sap dir una rècula d'improperis amb el somris als llavis i doblegant graciosament el cos fent cortesia.»

²⁷ Gual, *Mitja vida de teatre*, 129.

²⁸ Vegeu «*L'Arlesiana* a l'Odéon. Represa», original ms., carpeta 46, Fons Gual (text no antologat al present recull).

²⁹ Sembla segur que, en aquest teatre, va assistir a l'estrena de *La vie publique* d'Émile Fabre.

naissance, se'n conserven els programes de temporada. El més lògic és que Gual no assistís a totes les representacions anunciades; això no obstant, per la manera com evoluciona la seva trajectòria en el terreny de les traduccions i les escenificacions, és probable que presenciés, entre altres, *Le porte-feuille* d'Octave Mirbeau, *Les Etrennes* de Maurice Donnay, *La Rabouilleuse* d'Émile Fabre, *Ubu Roi* d'Alfred Jarry o *L'Écolière* de Jean Jullien.³⁰

Aprofitant la seva assiduitat als teatres parisencs, Gual intenta establir una corresponsalia amb *Joventut*. Pels motius que siguin, de cinc articles manuscrits que es conserven més o menys definitius, *Joventut* només li'n publica un, el tercer («Cartas a un amich»). En aquest article, Gual elogia les propostes d'escenificació de la companyia japonesa de Sadayakko i aprofita per comparar la seva estètica amb la que ell mateix propugna. Així, al costat de la «justa plàstica» d'una naturalesa japonitzant de país de vano que ajuda «a la comprensió de la rondalla», destaca «una melopea d'instruments indefinits, de vegades acompanyant un cant sempre llunyà, mandrós i llanguit». Gràcies a la musicalitat s'assegura que «l'emoció no quedi per cap cantó deslligada» i, al mateix temps, que l'ambient s'ompli «de sonoritats descolorides, que són més o menys fortes i accelerades segons l'acció dramàtica demana». En definitiva, tal com ha quedat establert des de la «Teoria escènica», es tracta de garantir l'emoció i la suggestió per l'acord sinestèsic entre plàstica, acció i música. Tot plegat, embolcallat d'un regust exòtic (que malauradament incentiva l'esnobisme de la burgesia francesa), farcit d'indefinicions, llangorós i descolorit com la millor de les fantasies esteticants i decadents del primer Gual.

Assumint i desenvolupant l'argumentació dels seus escrits sobre tècniques interpretatives, Gual endureix l'atac contra els encartonaments academicistes i la manca de sinceritat. Als seus ulls, la interpretació de Sadayakko s'ajusta plenament (en la línia del que s'explica a les pàgines que tanquen *Nocturn: Andante morat*) al concepte d'«interpretació musical». La tècnica de l'actriu és «fondament ingènua» i, segurament per això, l'enunciació del text es correspon amb naturalitat i sense convencionalismes a un sentiment precís i delicat.

Unes setmanes després de l'article dedicat a Sadayakko, Gual escriu una segona tongada de «Cartes a un amic» [II] que mai no s'arriba a publicar.

30 També es conserva un programa del *Théâtre National de L'Opéra-Comique*. S'hi anuncia *La vie de bohème* (*La bohème*), amb adaptació de Paul Ferrier, direcció musical del mateix Puccini i *mise en scène* d'Albert Carré. Per l'original manuscrit («De l'esport musical», c. 1901, original ms., carpeta 47, Fons Gual, text no antologat al present recull), sabem que també va assistir a una audició de *La Pastoral* interpretada per l'orquestra Lamoreux. I, en última instància, pel contingut de l'article «Cartes a un amic», sabem que també va assistir a una representació de l'actriu japonesa Sadayakko a l'*Athénée*.

Sortosament, se'n conserva el manuscrit. En aquest escrit, es reprèn el fil encetat a la ressenya anterior. Davant les suposades queixes del seu interlocutor —un amic fictici—, Gual explica que si bé París ha generat bons intèrprets no ha estat pas pel mèrit dels seus conservatoris, sinó per una espècie de talent innat que nia en els seus homes i en les seves dones. Tots ells, porten innata «la condició del fingiment», que, acompanyada per «alguna condició d'observació i de la vocació del fer-se veure, produeix artistes teatrals sempre acceptables si no sublims». A tot plegat, hi collabora un medi gairebé sempre «distingit i culte» i l'interès realista pels «retrats justos de la vida on tots aquests subjectes es belluguen». El mèrit dels actors francesos es produeix a desgrat de les acadèmies. I és que «l'educació fictícia que aquests temperaments espontanis solen rebre en les escoles oficials, falta des sempre d'amplitud, independència i esbarjo racional», és «mesquina i contraproductent». En comptes de «reglaments i tradicions», que destrueixen «la veritable emoció senzilla», cal tan sols potenciar les «disposicions fresques» i una «experiència honrada» de l'acte teatral. Perquè l'actor academicista, si no aconseguix elevar l'«ofici» cap a la sublimitat, esdevé un simple i vulgar —el terme és manllevat de l'àmbit pictòric— «actor especialista». La idea sembla clara: «El tràgic no fa comèdia, i hasta pel carrer es mira un omnibús amb l'actitud d'un Cid davant Lozano. El còmic no fa tragèdia i no abandona *l'espant* fins en les converses més íntimes.» («De París estant...») Aquestes reflexions són interessants per entendre el model d'escola que Gual persegueix fins a la fundació de l'ECAD el 1913.

La direcció d'escena, els conjunts escènics i l'actor modern

L'any 1902 l'empresa del Liceu de Barcelona convoca un concurs per dotar el Gran Teatre d'un «director d'escena». Des de París, Gual decideix presentar-se al projecte i redacta una memòria («Trellat-memòria per al concurs de Director d'escena del teatre del Liceu de Barcelona»). El to de l'escrit, però, revela l'íntim convenciment que l'adjudicació de la plaça no serà per a ell. Es tracta d'un text, radical i sincer, que aborda sense embuts la qüestió següent: «¿El mòbil d'aquest concurs tan laudable és insensiblement imposit pel vostre públic, qui, mogut pels avenços de bon gust lògic en la marxa d'una població que vol ser culta, necessita trobar-se del tot atret per l'efecte d'una completa representació escènica; o bé és el de substituir un càrrec que a nom de *director d'escena* fins avui s'ha desempenyat en aquest Teatre de manera rutinària e incompleta?» Gual fonamenta la seva desconfiança en la descripció del càrrec: «Director de escena y conservador del decorado». D'això —diu— «a França en solen dir un *régisseur*». Quina hauria de ser la

veritable feina del director? La definició de Gual és gairebé idèntica a la que fa «*monsieur Porel*» al Congrés Internacional de Teatre del 1900. Uns mots amb què Antoine encetarà, el 1903, la seva famosa «*Causerie sur la mise en scène*»: ³¹ «El dirigir escena —diu Gual— és senzillament mostrar l'obra al públic. Un director de veres deu imposar-se [...], ha de tenir la força suficient per amassar els elements dispersos i fer d'ells un *tot* perfecte. Ha d'evitar la mal fundada vanitat personal dels col·laboradors, fent-los entendre que, quan se tracta del conjunt, el triomf, si arriba, és de tots; que mai un element de tercer o quart terme s'enfonsa per la modèstia del seu comès i que, ans al contrari, s'enalteix pel fet de quedar just al seu lloc. [...] Deu, a més, i estant ben imposat de l'obra, formar-ne el pla de moviment general escènic, saber a voluntat fer evolucionar les masses dant aspecte de consciència pròpia al més insignificant dels figurants, i deu, del mateix modo, sempre que es faci indispensable, seguint els assajos o a modo de conferència, imposar als actors de primer terme lo que els cal fer pel perfecte lligament d'ells amb lo que completa el conjunt. Això és un director. Tot lo que no sigui això, no és tal cosa.»

La noció de direcció d'escena, per tant, no es pot desvincular de la idea de «conjunt escènic»: el teatre és un art de conjunt, no una suma d'individualitats més o menys brillants. I això val tant pel que fa a l'anivellament de jerarquies en l'àmbit actoral, com pel que respecta a la conciliació de la música, l'escenografia, la il·luminació, el vestuari i la interpretació. Tal com ho dirà Edward Gordon Craig, ha nascut «l'art del teatre»; l'artista responsable d'aquest art és el «director teatral». ³² La seva feina consisteix a integrar-ho tot en funció d'un resultat global que està absolutament controlat per una idea creadora: «com en la totalitat d'un quadro (ben pintat) —compara Gual—, s'hi veurà sempre un sol criteri anivellador de conjunt.» L'aprenentatge d'aquest nou artista ha de passar forçosament per conèixer i dominar totes les disciplines que conformen el procés d'escenificació. En resum: el director teatral és la persona que ha de fer la lectura de l'obra, que ha d'acoblar tots els elements al jou d'una idea de conjunt («amassar els elements dispersos i

31 André Antoine, «*Causerie sur la mise en scène*», *La Revue de Paris*, vol. 10 (1903): 596–612. Traduída al castellà com a «*Detrás de la cuarta pared*» i publicada a *Cuadernos de «El Público»* 23 (abr. 1987): 28–34, i a *Principios de dirección escénica*, selecció i notes d'Edgar Ceballos (Mèxic: Editorial Gaceta, 1992), 39–48. Paul Porel (1843–1917), actor i director de teatre, va rehabilitar l'Eden-Théâtre i el va convertir en el Grand Théâtre dedicat al gènere líric.

32 Vegeu Edward Gordon Craig, *L'art del teatre* (Barcelona: Institut del Teatre, 1991). Pel que fa a la confusió entre “regidor” i “director d'escena” en aquest llibre, vegeu l'apartat «Sobre el director d'escena», 27–30.

fer d'ells un tot perfecte»), que ha de vetllar perquè no emergeixi la «vanitat personal dels col·laboradors» o que ha de dirigir els assajos.

El concepte de «conjunt escènic» —associat a l'Art del Teatre— és l'eix temàtic de les reflexions teòriques que Gual produeix a la primera dècada del segle xx, un cop tornat de París (el mateix 1902), i també de les seves activitats escèniques (el 1903 Gual rellança l'Íntim amb un parell de sèries: una al Teatre Novetats, l'altra al Teatre de les Arts). D'aquests textos, potser el més conegut sigui «Els conjunts escènics», del 1903: el treball de conjunt —hi diu— consisteix a «arribar a les emocions per la col·laboració perfecta de tots els elements i detalls complementaris a fi de perseguir la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes». O també «L'art escènica i el drama wagnerià», del 1904. En aquest darrer, la idea de conjunt recupera la síntesi wagneriana i connecta amb les idees exposades a la «Teoria escènica». Però, de fet, tant en l'una conferència com en l'altra —a la primera gràcies a la descripció impagable d'una representació coetània de *Hamlet*, potser deguda a Novelli—, Gual parla en gran mesura de la seva concepció de l'actor modern: es tracta d'un «nou» tipus d'interpret que haurà de «revestir-se amb la majestat d'una veritable missió», «acceptant tots els sacrificis» que siguin necessaris i oblidant-se dels beneficis personals (és a dir, dels egoismes). Un actor que no farà tan sols «obra exterior», sinó «que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte»; un actor que obrarà en «consciència» perquè creuarà en l'obra, perquè l'estudiarà i perquè seguirà un «procés reflexiu» destinat a «trobar-se a si mateix» (el «coneixement del seu propi individu intern» li ha de permetre connectar amb el sentiment del personatge i trobar l'acord just amb la resta de papers). Unes idees no gaire allunyades, per posar un cas, de les que exposa coetàniament, a Rússia, Konstantin Stanislavski.

1904 és un any fructífer per a Gual. No només escriu la conferència esmentada sobre el drama wagnerià, sinó que estrena *Misteri de dolor* i *L'última primavera*, publica *Blancaflor*, redacta *La fi de Tomàs Reynald*, fa gira amb l'Íntim, emprèn diversos cicles de conferències i realitza alguns treballs de creació plàstica. Altrament, enceta el treball amb les seves «visions musicals» i «projeccions parlades» a la Sala Mercè en col·laboració amb el pintor Lluís Graner (és l'any, a més, del seu matrimoni amb Dolores de Sojo). En plena eferescència creativa, en una xerrada («De teatre») a Terrassa en ocasió del muntatge de *Misteri de dolor*, Gual resumeix definitivament el seu ideal d'educació estètica. El teatre —diu—, en tant que «mirall» emotiu, esdevé escola de valors i d'actituds per a l'individu modern («una mena d'orientació per lo que es relacioni a sa vida emotiva»). No es tracta d'un mirall vulgar, dels «que impressionen la realitat amb la cruïra d'un fet purament

físic» o que «reproduïxen l'hermosura sens comentari de cap mena»; l'espill de què parla l'autor «volarà les imatges d'un sens fi de clarors provinents del desentrellament de l'invisible de l'home». Som davant l'anunci d'una professió de fe idealista que comparteixen gairebé totes les avantguardes europees fins a la meitat del segle xx.

El teatre líric

Per la mateixa època, en col·laboració amb Enric Morera, Gual escriu un projecte de teatre líric (en castellà): *La vuelta de Pierrot* (1903). No és la primera ni serà la darrera provatura en aquesta línia.³³ Per exemple, el mes d'octubre del 1904 Gual és nomenat director artístic del Foment del Teatre Líric Català, el 1905 dirigeix *Els contes de Hoffmann* de Barbier-Offenbach al teatre Eldorado i, el mateix any, assumeix la direcció escènica del «teatre líric modern» que ofereixen els Espectacles-Audicions Graner (entre el 1905 i el 1906). Tot plegat són iniciatives artístiques que se sumen als intents de dignificació de la forma liricodramàtica autòctona corrompuda pel *género chico* i la sarsuela d'importació. Així mateix, es tracta d'una nova oportunitat per conciliar la passió musical i escènica del nostre dramaturg, per reivindicar la seva idea de síntesi artística, per desenvolupar la seva noció de «teatre musical» (fent-la també compatible amb la seva concepció de «teatre popular») i per confirmar que, en el fons, no és bo dividir els gèneres performatius en categories estanques (el «teatre líric» —explica a «El Teatre Líric Català»— «és sempre una conseqüència del teatre literari»). En resum, diu l'autor: «volem el *teatre líric* a Catalunya», encara que no tinguem un «teatre literari» prou digne, que estiguem «desposseïts d'una tradició teatral», que «el gust de la nostra gent per lo que es relaciona amb l'art dramàtic musical» sigui «el de tota corrent rutinària», que els nostres músics no hagin «decanat son art de manera predilecta cap al drama» o que no tinguem «tradició d'actors lírics».

33 La primera temporada del Teatre Líric Català (1901) anuncia una obra de Gual, *La núvia*, musicada pel mestre Pere E. Ferran. Segurament es tracta de la versió catalana d'un quadre escènic que conjuntament amb J. Grau i Delgado, Gual extreu del *Quijote*. Aquest quadre, estrenat el juny del 1903 per la companyia d'òpera i sarsuela espanyola del teatre Price de Madrid al Tívoli de Barcelona, va titular-se definitivament *Las bodas de Camacho*.

El drama modern a Espanya

Per les mateixes dates, seguint amb la seva defensa del teatre com a instrument d'educació estètica i social, Gual es fa ressò d'un lloc comú que fins ara no havia aparegut en cap dels seus articles, pròlegs i conferències («El drama moderno en España»): la decadència política i moral d'Espanya s'explica per les característiques deseducadores del seu teatre («el arte de los pueblos no es más que el reflejo del espíritu de los mismos»). Espanya —assegura— no té un autèntic teatre modern. El panorama —que Gual descriu també a «Nuestras informacions. Teatro Libre» (1907)— és desolador: «algunas producciones de mérito reconocido, pero ya de género encauzado, sin vistas a un paso más allá, a un cambio; la risa pueril, el llanto de esponja, todo puesto sobre raíles o al abrigo de moldes que se explotan; jamás la emoción nueva, jamás el gran error bendito; siempre camino de viejos, que grisea la vida estética y acaba atrofiándola.»

En aquest calaix de sastre deseducador trobem Echegaray, o el «género chico»; se salven, en canvi —amb alguna precisió i algun retret—, Galdós («único modelo de teatro moderno español de verdad»), Benavente, que «mira la vida bajo la observación mordaz del crítico de sus mismos defectos», i els germans Quintero. D'aquests darrers, afirma que les seves obres, tot i haver traçat una trajectòria discutiblement educadora, «entre la zarzuela ramplona y los dramas verdaderamente dramas (que no se producen aquí con abundancia) [...] aparecen como una aurora. Como una esperanza». Si el teatre —recorda un cop més Gual— està cridat a educar, tenint en compte «lo indeterminado del teatro moderno español», no és estrany que España sigui una «nación atropellada, que se influye de lo pequeño bueno de las naciones que progresan y no advierte lo verdaderamente interesante de las evoluciones sociales; donde todavía se dicen horrores, insensateces, del buen teatro del norte; donde no cuaja todo cuanto en todos los órdenes pueda acometer la rutina; donde todo es ficticio; donde ni se enseña ni se aprende; donde una mala leyenda de tradiciones estalactiza los criterios y estaciona la marcha de los acontecimientos [...]».

Gual reclama als dramaturgs espanyols un realisme de bona mena. En un estudi inèdit en el qual se suposa que Gual pretén articular un «Pla general innovador de drama i comèdia», datat aproximadament el 1906, l'autor fa precisament una disquisició interessant sobre aquesta qüestió. Els seus arguments poden ajudar a perfilar una mica més la ja coneguda categoria de «drama de món» i la noció de «justesa». Diu així: més enllà de la reproducció de «qualitats òptiques i fonètiques», l'autèntic realisme ha de comportar una reproducció «viva de la realitat». L'exemple a imitar és Ibsen.

Fidel a la mateixa lectura que va justificar el muntatge *d'Espectres* el 1900 i coherent amb una interpretació no estrictament ideològica (de caire simbolista) de la producció de l'autor noruec, Gual explica que, encara que els textos d'Ibsen cantin els «vicis moderns, assenyalant, d'una mà, lo podrit per les inconscients corrents de moralitats malversades», mostren sobretot, «darrere boires, el flagell d'una llum pressentida i quasi vista». En aquest sentit, el seu teatre «no és realista, és real, és viu. Les seves figures evocuen les actualment vives, són instruments al servei de la seva força vital, com ho és en moltes de les seves obres l'ambient, el medi, tot junt emplegat com signes d'intelligència, elements dansant a l'entorn del seu ideal [...]. El teatre d'Ibsen és teatre de poeta [...], un geni que embaumava la realitat d'un cert aire prenyat de suggestions.» Conclusió: «La finalitat del teatre ibsenià no ha sigut mai, doncs, una finalitat realista, tota vegada que amb ell reté la constitució dels homes del demà de manera ben ideal.»

Teatre Lliure. Teatre Municipal

Totes aquestes idees —l'ideal d'educació estètica gualiana— reclamen una nova generació d'artistes teatrals cridats a liderar el canvi d'hàbits i de mentalitat del públic. L'any 1913, la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (actual Institut del Teatre) proporciona la primera oportunitat d'encarrilar les teories gualianes sobre bases d'actuació concretes. L'ECAD, però, no és un projecte improvisat: de fet, se'n parla de fa anys. Així, posem per cas, en una enquesta de *La Veu de Catalunya* sobre la necessitat d'un Teatre Municipal («Una enquesta. Teatre Municipal Català», 1907), Gual opina que, en cas d'arribar a bon port, la institució hauria de ser compatible amb una «escola» de formació d'intèrprets; aquesta escola assumiria l'objectiu de dignificar professionalment els actors i de convertir-los en un element bàsic de regeneració del teatre català. Són declaracions fetes en consonància amb el pensament noucentista. O dit en altres mots: els ideals «modernistes» hauran de transformar-se i avançar cap a la consolidació d'infraestructures nacionals de caire cultural, artístic i educador. Així, a la mateixa enquesta, Gual explica que el Teatre Municipal hauria de vetllar per la dramaturgia catalana a tots nivells: acreditar autors i actors moderns, edificar una «tradicció indispensable» i esdevenir un espai cultural de prestigi per a la societat catalana.

Pocs mesos abans d'aquestes declaracions, Gual ha dut l'Íntim al Teatre Romea (del 13 de desembre del 1907 al 21 de febrer del 1908). Hi ha muntat obres de Jules Renard, W. W. Jacobs, Gabriele D'Annunzio, Henry Arthur Jones o Gerhart Hauptmann. L'accés de Gual al Romea pot interpretar-se com un intent, en primer lloc, de professionalització de la companyia (des-

prés de la indefinició que s'intueix en les declaracions de Tintorer a *Joven-tut*; vegeu «A l'amich Tintorer», 1906) i, en segon lloc, de modernització del repertori del vell teatre del carrer de l'Hospital. A banda això, però, Gual defineix amb aquestes actuacions una nova forma d'organització teatral: el «Teatre Lliure» («Nuestras informaciones. Teatro Libre»), això és, una manera o un estil de fer teatre que «emancipado por completo de los yugos comerciales, sin tendencia al beneficio determinado de un determinado individuo, se coloca en situación de representar cuantas obras juzgue oportunas, así para encauzar la cultura general como para satisfacer el sano diletantismo». El model, confrontat a la dinàmica d'unes empreses que depenen exclusivament de la rendibilitat de les obres, és del tot inèdit al moment en què es proposa. «Sería absurdo grandísimo —diu— exigir de los empresarios, cuyos capitales están comercialmente comprometidos en el teatro, este intento de revolución o demostración universal del arte escénico, que a buen seguro les conduciría a la ruina.» No calen «edificios propios» ni «cofradías de amigos entusiastas no profesionales», només cal constituir una «asociación, por cuotas mensuales a distintos tipos»: amb aquestes quotes, s'atendrien les despeses «que ocasionase cada representación mensual (más no pueden darse)»; cadascuna donaria dret al subscriptor a assistir a la representació i permetria que els administradors assumissin el pagament de les despeses originades; així mateix, molt «oportuna resultaría la existencia de un grupo de asociados que, a título de protectores, pagasen una cuota extraordinaria, que al propio tiempo les serviría de alivio a los gastos generales, permitiría invitar a cada sesión a un número determinado de público que, falto de medios materiales, necesita y tiene derecho a la emoción estética». Aquest és el plantejament que, de manera revolucionària i molt contemporània, Gual aplica a les sessions de l'Íntim al Romea: «un teatro previamente contratado [...] con todo su gasto diario, compañía y materiales comprendidos. [...] La organización indicada, aparte juntas y subscripciones, por tratarse de manifestaciones sueltas, es la misma que he aceptado para las próximas sesiones de mi *Teatro Íntimo*, en el Teatro Català de Barcelona, la cual resulta sumamente práctica, la única posible en la espera de un Luís de Baviera que nos haga felices en su momento.»

Dues síntesis

L'any 1910, en un breu text que precedeix l'edició de *Donzell qui cerca muller* («Voldria»), Gual aconsegueix sintetitzar tot el seu ideari estètic. Crida l'atenció que el gruix de la filosofia gualiana es manté invariable des que es va formular, en plena etapa simbolista, quinze anys enrere. De fet, parlem

d'una doctrina que, amb poques modificacions i novetats, Gual mantindrà vigent, com a eix de pensament estètic i existencial, tota la vida. Vegem-ho: (1) La necessitat de la suggestió («Voldria que aquesta comèdia meva [...] emportés l'esperit de qui la rebi, com solen fer-ho assenyalats devessalls musicals, on la passió i la magnificència tot ho emplen i ho arravaten tot.»); (2) La importància que paraula escènica —la dramaturgia i la interpretació— s'associï a valors musicals i pictòrics (sinestèsia), en *correspondència* amb els estats d'ànima (de l'autor als personatges i dels personatges al públic) i es fonamenti en un principi general de simplicitat («Voldria haver sabut servir-me de la paraula per a fer-ne tornassolats melòdics que respongues sin meravellosament a determinats estats anímics, acolorir amb la plàstica i captivar sentimentalment per medi d'una senzillesa adorable.»); (3) La finalitat educativa (educació estètica), que passa per «convertir en grans infants» els adults i recuperar el seu «fructífer admirar» (que predisposa a la captació de la bellesa i a la bondat, «al goig de sublimar-se per un seguit de cadències i harmonies internes i externes, que amb tota dolcesa i habilitat el colloquin enfront el record de ses primeres emocions conscients per, d'aquí endavant, tenir veritable consciència de lo bo i l'hermós i emancipar-se de la lletjor de les petites causes que es tenen per grans i maten ans del temps assenyalat.»); (4) La urgència de crear una tradició *nacional* alliberada de localismes i convencions caduques, moderna i alhora universal («Voldria [...] haver fet obra catalana, marcadament catalana, i que no fos estrangera en cap país del món, perjudicada pel tipisme ranci que sol empètir les coses.»).

En sintonia amb aquesta text, l'any següent, Gual publica un extens assaig on aquests propòsits i principis s'articulen en anàlisis, valoracions i propostes concretes. Parlem de *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*. Gual acaba d'abandonar la direcció de la Nova Empresa del Teatre Català després de dirigir-la dues temporades (1908–1910) i de decantar la seva pròpia producció dramàtica cap a l'elaboració d'un nou teatre poètic (*Donzell qui cerca muller* en seria un exponent clar). L'opuscle sembla la resposta a un cert desencís: Gual detecta una escissió entre el públic i el teatre català. Però qui o què n'és el responsable? La llista és llarga: la manca de tradició (o l'existència d'una tradició embastardida), la presència constant de la depauperada escena espanyola, la filiació *amateurista*, l'esnobisme davant les companyies estrangeres —i el seu paper no sempre educador—, l'absència de veritables intèrprets i la necessitat d'un edifici de Teatre Municipal i d'una escola... Segons Eugeni d'Ors,³⁴ el sentit últim de *Les orientacions* és «transformar un art fins avui indisciplinat i espontani» en «quelcom de re-

34 *La Veu de Catalunya*, 12 des. 1911. Vegeu més detall, infra, nota 40 d'aquest estudi.

flexiu, de cultivat, preparat per a una seriosa disciplina pedagògica, incu-
bat dins un ambient erudit i clàssic, i, per a dir-ho amb una paraula, esta-
tal». És a dir, convertir el teatre en una manifestació cultural amb majúscula.

Davant el nou ordre polític, un nou estatus professional

Poc després de la publicació de *Les orientacions*, Gual va emprendre el pro-
jecte d'*El geni de la Comèdia*, un cicle històric-teatral sobre el gènere còmic,
que abastava d'Aristòfanes fins a Molière i s'organitzava entorn d'una «sèrie
d'exemples escènics» en tres sessions-espectacle «compostes i parlades» per
Gual. Fernando Díaz de Mendoza es va fer càrrec de la representació i direc-
ció escènica al Teatre de la Princesa de Madrid, el mes d'abril del 1912.³⁵ Se-
gons Gual, aquesta experiència no va tenir parangó quan la va repetir en cat-
alà el mes de maig al Teatre Principal de Barcelona sota la direcció d'Enric
Giménez.³⁶ La seva opinió, tanmateix, es contradiu amb la del testimoni ex-
pressat pel seu amic Avel·lí Artís i Balaguer de l'exili estant.³⁷ Fos com fos, és
inqüestionable que, en els inicis de la segona dècada del segle passat, Gual
buscava un espai propi en el si del teatre català, que li servis i li permetés al-
hora transformar en realitats tangibles algunes de les seves propostes tea-
trals, en un moment extremadament crític, després del fracàs del Sindicat
d'Autors Dramàtics Catalans,³⁸ en relació amb la presència regular del tea-
tre en llengua catalana en l'escena professional barcelonina.

A finals del 1912, la sort de Gual es va capgirar definitivament quan es va
concretar la proposició de crear i dirigir la futura Escola Catalana d'Art Dra-
màtic (ECAD); l'empresa que, amb alts i baixos, el va mantenir ocupat d'una

35 Gual, *Mitja vida de teatre*, 255–267.

36 «L'èxit de Barcelona no va correspondre al de Madrid, i, per bé que no va succeir res
desagradable, la cosa va transcórrer sense una gran compenetració, tant per part dels inter-
prets com per part del públic, i amb una manca absoluta d'afecció i assentiment de la banda
de la premsa, a part que els resultats econòmics, lluny d'alleugerir l'estat de les meves finan-
ces, varen venir potser i tot a agreujar-lo» (*Mitja vida de teatre*, 267).

37 «En Gual, mesell a totes les contrarietats, torna a Barcelona sense ressentir-se massa
de la desil·lusió i de la fredor de Madrid. I repeteix, però en català, naturalment, tal com
era la versió primitiva, *El geni de la Comèdia*, al Teatre Principal. I aconsegueix l'èxit que
els madrilenys li havien regatejat. Era perfectament explicable que l'entenguessin millor
aquells que feia quinze anys que suportaven la seva insistència i començaven a treure pro-
fit dels seus alligonaments» (Avel·lí Artís, *Adrià Gual i la seva obra*, Mèxic: Col·lecció Cata-
lònia, 1944, p. 59–62).

38 Vegeu Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, *El
debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernis-
me a la Guerra Civil* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011), 48–51.

manera quasi exclusiva en l'àmbit del teatre institucional fins al mes d'abril del 1934, quan va haver d'abandonar el càrrec de director de la institució. Poc més de vint anys en què el nou estatus personal i professional de Gual va suposar una modificació substancial del camí endegat per Gual fins aleshores.

Com és sabut, l'ECAD va sofrir tota mena de vicissituds fins al desenllaç de la guerra civil, que evidencien clarament tant les dificultats de gestió artística com d'ordre polític amb què Gual va topar per al desenvolupament i assoliment complet del projecte docent proposat. L'ECAD, que va dependre del Conservatori Filodramàtic del Liceu fins que el 1915 es va constituir el Patronat, va arribar a disposar de sis locals i «cap d'ells amb les condicions indispensables i ben lluny al de l'edifici imaginat per Gual».³⁹ Sense cap mena de dubte, la nova institució docent va ser útil perquè Gual pogués desenrotllar els seus plantejaments teatrals.⁴⁰ Després d'haver participat en l'organització de quatre sessions de l'Íntim al Teatre Romea (1907–1908), i d'haver dirigit la Nova Empresa del Teatre Català al Teatre Novetats (1908–1909) i al Teatre Romea (1909–1910),⁴¹ Gual va veure la possibilitat de projectar sobre l'ECAD el seu ideari artístic.

Com un dels efectes gairebé immediats de la nova situació personal i professional creada, la producció i la promoció de l'obra dramàtica de Gual en

39 Guillem-Jordi Graells, *L'Institut del Teatre. 1913–1988. Història gràfica* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990), 17. L'«Instituto del Teatro Nacional» de la dictadura es va instal·lar el gener del 1931 al carrer d'Elisabets i va assumir el nom d'Institut del Teatre.

40 Convé tenir present la bona acollida que la vessant «poètica» de l'obra dramàtica i especialment el Teatre Íntim de Gual van rebre per part d'Eugeni d'Ors. Abans de la creació de l'ECAD, les seves iniciatives van ser motiu d'unes quantes glosses: «L'Adrià Gual» (15 des. 1906); «Teatre gratis» (25 març 1907); «L'I» (13 des. 1907); «Teatre gratuït i teatre econòmic» (24 març 1908); «El cas Gual» (6 des. 1910). Arran de la publicació de *Les orientacions*, en va publicar una glossa (12 des. 1911): «Dins una *Memòria* adreçada de poc a l'Ajuntament per en Jaume Pahissa, dins un fullet qu acaba de donar llum l'Adrià Gual, trobem dues manifestacions paral·leles d'un nou esperit, acorde ab les palpitations del temps i que sens dubte acabará per triomfar en les nostres qüestions artístiques. Voldria el músic veure canviar una banda en una orquestra; el comediògraf transformar un art fins avui indisciplinat i espontani, a casa —i que semblava xifrar en ser-ne la seva major glòria— en quelcom de reflexiu, de cultivat, preparat per una seriosa disciplina pedagògica, incubat dins un ambient erudit i clàssic, i, per a dir-ho ab una paraula, estatal. No cal que ens deturem a insistir en les simpàtiques que aquestes idees se fan al Glosador.» (Eugeni d'Ors, *Glosari 1910–1911. Obra Completa*, vol. 4, edició de Xavier Pla, Barcelona: Quaderns Crema, 2003, p. 813–814). Gual va dirigir també l'adaptació teatral que va fer Josep Carner de *Canigó*, de Verdaguier, amb música de Jaume Pahissa. Vegeu Joaquim Rabasseda i Matas, «Wagner segons Pahissa. La interpretació de *Canigó*», *Anuari Verdaguier* 11 (2002): 649–653; i Francesc Cortès, «D'Atlàntida a *Canigó*: les interpretacions de l'èpica verdaguieriana a Falla i Massana», *Anuari Verdaguier* 11 (2002): 655–669.

41 Gual, *Mitja vida de teatre*, 201–254.

certa mesura en va pagar les conseqüències. A partir del desenvolupament general i progressiu de l'ECAD, un plec significatiu dels nous textos dramàtics es va posar al servei de les necessitats escolars, que van comptar també amb la participació de Gual en el disseny de l'escenografia i el vestuari, i en la direcció de les pràctiques. Com a mostra, l'1 de juliol del 1916, Gual va organitzar al Coliseu Pompeia una funció teatral amb textos seus «per a donar lloc a la presentació de tots els alumnes, segons les facultats i l'estat d'estudis de cada un. Aquestes obres, d'un acte, van ser: *Els avars*, estudi de tràgica moderna; *Schumann en el vell casal*, nocturn; *Els pastors en revolta*, estudi de conjunt (homes); *Les filloses*, estudi de conjunt (dones), i *La serenata*, estudi de farsa a la italiana.»⁴² Del conjunt de les consideracions que Gual va explicar als alumnes,⁴³ es desprenen algunes de les idees motrius que es va proposar tractar en l'etapa inicial de l'Escola. Unes idees, en part derivades del seu deute amb el simbolisme finisecular, que Hermann Bonnín va sintetitzar en un «precepte»: «redempció de l'home per la bellesa; així tal com sona. I no cal insistir-hi massa, perquè tots els elements didàctics que facilita als seus deixebles són amfibològics i no cerquen sinó l'afirmació de l'artista com a ésser privilegiat i antihistòric».⁴⁴

De l'Art Total al paper protagonista de l'escenografia

Fidel a l'idea de l'Art Total d'encuny wagnerià, Gual va reforçar en aquests anys la seva preocupació pel paper de la plàstica en les realitzacions escèniques, com es posa ja ben de manifest arran de la primera estada dels Ballets russos a Barcelona.⁴⁵ Gual, que es va queixar més d'un cop⁴⁶ de la sovintejada pobresa de les gires de les companyies i grups estrangers que venien a Barcelona, es va mostrar decebut per les presentacions escèniques dels ba-

42 *Escola Catalana d'Art Dramàtic. Memòria de Secretaria relativa al curs 1915-16* (Barcelona: 1921), 9.

43 En els annexos es van reproduir alguns fragments de les converses de Gual amb els alumnes sobre la interpretació i l'estudi de cadascuna de les peces que es van representar (p. 18). Vegeu també *Mitja vida de teatre*, 285-287.

44 *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-1923)* (Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1974), 37-38.

45 Sobre el paper de Gual com a escenògraf, vegeu Anna Solanilla, «L'escenografia simbolista d'Adrià Gual» (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2008).

46 «Sempre valdrà més una representació de bon teatre estranger adaptada a la nostra devoció catalana, que bons elements estrangers implantats, mercantilment, en el nostre sòl. Sempre valdrà més l'abstinència devota d'una gran emoció, que l'assoliment d'aquella emoció adulterada i fora del seu ambient de puritat» («La immoralitat de les *tournées*», *La Veu de Catalunya*, 1 abr. 1922, ed. matí).

llets russos. Gual va valorar ben positivament el relleu del gest coreogràfic dels intèrprets, i de la indumentària exhibida pels ballets, però va remarcar que «el domini absolut de l'escenografia tècnica damunt una presentació teatral, és, ha estat, i serà cada dia més un perjudici terrible per l'obra que la promou. D'altra banda, l'absència d'un veritable sentit escenogràfic a l'entorn d'una presentació escènica, sol conduir-nos a idèntics extrems.» («A propòsit dels Ballets russos. Les presentacions escèniques»). Per aquesta raó, considerava que «la definitiva gesta de la innovació escènica [dels ballets russos] és encara per fer» («El pas dels ballets russos per Barcelona»). En qualsevol cas, la personalitat artística del director Serguei Diàguilev li mereixia el màxim reconeixement, perquè, «temps a venir, els fets cabdals desvetlladors de noves aspiracions en el camp del teatre el seu nom hi té un lloc remarcable i remarcant, puguem dir que també va trobar-se entre nosaltres, i no li va mancar ni el nostre salut, ni la nostra admiració» («Serge de Diàguilev»).

Quan es refereix de manera més específica a l'escenografia («Escenografies. Escenografia catalana»), no fa altra cosa que lamentar, d'una banda, el buit deixat per Francesc Soler i Rovirosa en l'escenografia catalana, car «va donar un sentit d'austeritat catalana, de reflexió catalana i de robustesa catalana als preceptes del bon gust que oferí França a la seva sensibilitat d'artista». Gual duu la reflexió al seu àmbit personal: «Ell sabia que el cas escenogràfic és el d'un ambient illimitat; i, no sospitant aleshores la fórmula de l'autor complet que nosaltres sostenim i sostindrem sempre, però sí de comeren d'incomplets els autors amb els quals tractava, ell sabia suplir meravellosament les ineptituds d'aquells entre els quals figurava en primer terme la manca de visió d'allò mateix que havia concebut.» D'altra banda, els escenògrafs catalans, que van seguir l'estela de Soler i Rovirosa, estaven mancats d'«ànima», i s'havien deixat arrossegar per la tendència del «preciosisme, que va creure equivocadament en l'aval d'un cert sector de l'art rus [el del ballet] venia a donar-li la raó i es disposava a consagrar-lo.» («El preciosisme en les representacions escèniques»). Aquesta orientació havia fet cap en les «revues», les quals «constitueixen avui un mercat importantíssim en el pla del mercantilisme teatral», tan qüestionat per Gual, que conclou amb aquesta rotunditat: «el preciosisme, en fet de presentacions escèniques, és avui per avui una mena d'art de senyoreta inintelligent».

En qualsevol cas, en allò en que més va insistir, el que més greu li sabia, era que l'escenografia d'aquell temps no atengués a les indicacions de l'autor únic, l'«autor complet». L'atac l'adreçava sobretot «als muntadors d'escenaris estrangers, que avui per avui les han donades per teoritzar abusivament damunt una matèria que en teoria demana artistes, però artistes, naturalment, en el bon sentit del món». Perquè per a Gual, «serà el més artista qui millor

s'adapti i amb més devoció tracti la cosa interpretada», el que «abominarà de les inflors teòriques, i els conceptes doctrinals, que saben enfarfegar en lloc d'aclarir i orientar. Cada obra li donarà el seu to, i totes les tendències seran bones si s'adapten a l'obra interpretada» («Encara les inquietuds entorn de les presentacions escèniques»).

Al cap d'uns quants anys, i a propòsit d'un muntatge recent de *Parsifal*, es va tornar a queixar de les «realitzacions a l'alçada de les *tournées* de tercera categoria». Res a dir sobre els «artistes que canten bé» i sobre «l'orquestra ben conduïda», però de nou la presentació escènica fallava: «La plàstica wagneriana està per resoldre si es vol esdevenir a les realitzacions exigides pels seus textos literaris i musicals, i aquesta deficiència segurament no sospitada pel seu autor, i únicament revelada pel sentit seleccionador del temps, a casa nostra s'agreuja per desaprensió, per manca d'aptitud i de respecte» («De plàstica wagneriana»).

Aposta per la creació d'un Teatre Nacional en forma de «Teatre de la Ciutat»

Fins al desmantellament de la política cultural de la Mancomunitat a partir del 1923, Gual no va parar d'esforçar-se de manera incansable per assolir la institucionalització del teatre català i vincular el mateix projecte de l'ECAD⁴⁷ al de l'anomenat Teatre de la Ciutat. Per aquesta raó, va donar suport al projecte del Teatre de la Ciutat amb el compromís de compra i reforma del Teatre Principal, que promovien l'Associació Catalana d'Art Dramàtic (1914), que havia inspirat Gual i presidia Lluís Duran i Ventosa, i el Foment de Teatre Català, que presidia Francesc Curet.⁴⁸ Quan el projecte del Teatre de la Ciutat es trobava ja en la seva fase final, un cop descartada la viabilitat del Teatre Principal i plantejada una nova ubicació, Gual va escriure una sèrie de setze articles amb el títol d'«El Teatre Català», que es van publicar a *La Veu de Catalunya* entre el mes d'abril del 1922 i el de març del 1923.

Els textos de Gual expressen tant el seu compromís personal i la seva complicitat amb la demanda d'un Teatre de la Ciutat, com la seva connivència política amb el sector dirigent de la Mancomunitat de Catalunya. Gual

47 Com assenyala Guillem-Jordi Graells, Gual ja reclamava a *Les orientacions* la creació d'una «escola preparatòria d'elements teatrals», com a base d'un autèntic Teatre Nacional (*L'Institut del Teatre. 1913-1988. Història gràfica*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990, p. 15).

48 Vegeu Francesc Curet, *Història del Teatre Català* (Barcelona: Editorial Aedos, 1967), 544-549; i Rafaella Perrone, «Espacio teatral y escenario urbano. Barcelona, entre 1840 y 1923» (tesi doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya, 2011).

va organitzar els articles en quatre apartats: (a) de caràcter literari; (b) de relació entre la literatura i el país; (c) sobre les circumstàncies del vincle assenyalat en l'apartat anterior, i (d) entorn l'orientació i organització del teatre català (1-4-1922). D'entrada, Gual reivindicava l'obra dramàtica (2-5-1922), basada en el diàleg, que s'havia de representar amb el suport de l'actor, l'escenògraf, el sastre, el tramoista i altres elements «secundaris» i del tot subordinats a l'autoria del text, perquè el Teatre, segons Gual, és l'obra literària de l'autor, la qual, a diferència dels altres segments literaris, no es comunica amb el públic d'una manera isolada i individual amb cada lector, sinó col·lectivament, simultanejant amb «un nombre creixent de lectors que en el seu cas es converteixen en espectadors» (2-6-1922). La literatura dramàtica és, a més, «la forma literària de més profund caràcter nacional» (12-7-1922), que compta amb «el poeta dramàtic», l'autor, que «no s'ha de limitar a dir, glossar o defensar, allò que la generalitat ja creu o estima, perquè en aquest cas la seva tasca queda reduïda a un divertiment insuls, sense cap transcendència d'interès públic, sinó que en certa manera ha d'atacar-lo, i crear, sobre la seva consciència, noves valors ideals» (21-7-1922).

Gual va manifestar reiteradament la seva preocupació per la implantació progressiva a l'escena professional d'un tipus de «teatre industrial», que comptava amb «la simpatia dels públics» (6-8-1922); una massa d'espectadors «que acudeixen avui a les representacions teatrals» i «s'hi senten atrets només per un afany més o menys refinat de diversió» (17-8-1922). Per a Gual, aquesta situació derivava i es concretava en l'organització de diversos tipus de públic: «Hi ha el públic de comèdia, el de drama, el de sarsuela, el de *music hall* i àdhuc el de teatre, el de cada autor, el de cada actriu, el de cada especial solemnitat teatral», fins a arribar al públic de «societat», aquell «que es congrega en un determinat teatre, perquè és el punt de reunió i de conversa d'un nucli d'amics» (5-9-1922).

Tanmateix cap d'aquests públics ni era «una representació de l'esperit general del poble», ni responia tampoc al «veritable pensar i sentir del conjunt de la nació». Davant la realitat d'aquesta gamma diversificada de públic espectador, l'autor dramàtic poca cosa hi tenia a dir i fer, no hi podia influir, perquè el públic no estava disposat a subordinar-se ni a la idea, ni a la moral ni a la guia de conducta de l'autor, sinó a la seva pròpia. En el context històric, en què s'inscriu la creació del Teatre de la Ciutat, l'autor es deixava arrossegat per l'«èxit fàcil de donar primer a raó al públic» i en «caure en la grolleria antiartística de convertir l'escenari en càtedra o en tribuna de míting». La preocupació per l'estatus i la qualitat del públic el va dur uns quants anys després a establir-ne una sèrie de preceptes («Glossa als manaments del bon espectador»), basats en el primer: «només considerarem el teatre com a

tal en aquells casos que en elles s'hi manifesti l'obra del veritable poeta, del veritable artista, i no pas la del que pretén afalagar les flaque de l'auditori amb mires exclusives a un resultat material, que si bé és concebible i sostenible en altra mena de plans, no ho pot ser de cap manera en el pla del teatre, que tant pot ser formador com deformat dels sentiments populars.»

Com a contrapunt també a la realitat d'un teatre industrial, àmpliament acollit per amplis sectors socials, la nacionalitat adaptava «al seu peculiar caràcter les valors universals i objectives de la civilització i en forma un tipus especial, que és la seva unitat de cultura» (*Doncs no hi ha en els nostres dies teatre nacional?*, 6-9-1922). Aquesta unitat de la cultura nacional es basa en la llengua com a expressió de l'ànima nacional i en la literatura com a forma artística de la llengua nacional (12-9-1922). Es tractava de reivindicar el model de Teatre Nacional, que es va forjar a Europa a l'edat moderna i havia aconseguit subsistir amb el teatre industrial, «fent vida pròpiament a part, i sostenint, amb èxit variable, les pures essències primitives, generalment menyspreades per les multituds que se sentien més atretes per la fàcil diversió del teatre d'indústria».

Des d'una perspectiva nacional, la pèrdua de la independència política per la incorporació d'una dinastia estrangera va convertir Madrid en la capital de la cultura castellana, convertida en «la cultura de tots els pobles de la monarquia», i va generar la subordinació absoluta de les manifestacions literàries catalanes de l'espanyola. Per aquest motiu, Catalunya no tenia «el teatre nacional que tots desitgem, perquè no hem tingut el fogar de la cultura nacional, que és la capital, en el moment en què podia formar-se» (30-9-1922).

Altrament, Catalunya també havia seguit el camí del «teatre d'indústria» amb la figura de Frederic Soler, Pitarra, al capdavant per tal de «complaure el públic» (14-10-1922), fins que a l'època del «moviment nacionalista» amb la mirada girada cap a Europa (3-11-1922) va aparèixer un «teatre d'idees noves per a nosaltres; de tendències àdhuc estranyes al nostre temperament i amb procediments no aplicats encara en les nostres taules». Tanmateix la regeneració artística, impulsada i realitzada pels autors catalans sorgits, com el mateix Gual, en el tombant de segle, havia derivat en els últims temps en «l'esperit mercantil que és la característica deplorable de l'autor del teatre industrial, com ara els Muñoz Seca, del teatre castellà contemporani». Ara bé, els esforços de renovació teatral eren «refusats per la majoria» (6-12-1922) i provocaven la desorientació en contrast amb les altres branques literàries catalanes, que «van seguint llur camí ascendent». En qualsevol cas, Gual reconeixia el problema real de fons del teatre català: no es podia sostenir econòmicament i per mantenir-lo, calia fer el que «fan els altres teatres», un te-

atre d'indústria. Aquesta consideració el duia a titllar de «dolent» el teatre català «perquè és massa bo», d'aquí raïa el perill de pèrdua d'honradesa literària dels dramaturgs catalans.

Com que en relació amb el teatre català, no es podia conjugar, com succeïa en les altres cultures, l'«element modern» i l'«element històric o tradicional» (29-12-1922), car la nostra literatura dramàtica, segons Gual, no podia buscar en un antecedent de teatre propi que no va existir, el reconeixement d'una obra com ara la de Molière prenia un sentit ple («Molière i la farsa dels metges»): «Mancats com ens trobem de tradició escènica, l'art de Molière pot ésser per a nosaltres, si no un pare, un perfecte padrí. Cal tenir present que Molière, com tot esperit sublim, s'emparava de la més atraient senzillesa en concebre i en executar, i cercava les fonts de la seva inspiració allà on sentia els batecs de l'esperit popular.»

Encara més, davant la manca de «tradició escènica», considerava que s'havia de manllevar d'altres deus autòctones —filòsofs, artistes, cronistes, polítics, militars—, allò «que ve a ésser la plasmació del pensament català» (29-12-1922). Unes fonts que mancaven als autors, i que «quan s'hi hagin serenament inspirat i ajuntin la floració que n'hauran d'obtenir forçosament amb la gràcia d'artista, amb la perfecció del literat que ja posseeixen, l'obra dramàtica catalana de caràcter realment nacional serà un fet.» Un cop el poeta es fes seu l'«ideal», el «pensament nacional» del poble, la literatura dramàtica catalana assoliria «quelcom d'interès públic» i estaria en les mateixes condicions en què es troben els teatres nacionals dels grans estats moderns. Quan el teatre respongués, doncs, «a una veritable finalitat nacional», quan estigués «molt allunyat d'aquesta mena d'espectacles o de diversions fàcils i llampants que s'acostumen a donar en molts escenaris amb el nom de teatre» (14-1-1923).

Ara bé, el model de Teatre Nacional postulat per Gual no podia «comptar lògicament amb l'assistència assídua i nombrosa del gros públic a les representacions de teatre d'aquesta mena» (3-3-1923). Tanmateix s'havia de propagar i fer-lo arribar «a la consciència de l'opinió pública» i «dels homes dirigits». Acceptar el caràcter i la finalitat del teatre, «és una qüestió d'idees», sobre la bondat de les quals cal creure-les i seguir-les: «Però així que acordem prescindir de l'assistència del públic i comptem amb la seva possible i quasi segura absència de les representacions teatrals, tenim plantejat un problema tangible, material, econòmic: el problema de fer funcionar el teatre.» En aquest sentit, el seu model no s'identificava ni amb el de la subvenció de l'Ajuntament de Barcelona ni amb el de l'empresa d'Evarist Fàbregas, perquè es basaven en el concepte de teatre industrial, «que té condicions adequades per a conquerir aquest públic», rebutjat per Gual: «creuen

que han de reduir-se a la missió d'apoiar l'inici d'una obra que, en ésser desenrotllada, tindrà ja economia pròpia. I la veritat és que aquesta suposició falla; que l'ajut temporal s'ha de prolongar indefinidament i que, com és natural, s'acaba abans d'hora.»

Els petits cenacles, una resposta alternativa al «teatre industrial» i al teatre d'aficionats

Davant les dificultats d'institucionalització d'una escena oficial, d'un Teatre Nacional, i de la identificació dels «públics nombrosos» amb el model del «teatre industrial», Gual va recuperar en els anys vint la idea dels «petits cenacles» («Els petits cenacles») i va reprendre les activitats del Teatre Íntim («El Teatre Íntim», 6-3-1924), alhora que va establir una complicitat amb alguns dels homòlegs francesos de referència, amb què s'hi sentia més proper com ara Lugné-Poe («Lugné-Poe»), Jacques Copeau («El “Vieux Colombier”»), o Gémier («Fermin Gemier», *sic*), a més dels esments valuosos que feia de les figures d'André Antoine o Max Reinhardt.

En els primers temps de la dictadura de Primo de Rivera, la represa del Teatre Íntim sintetitzava perfectament quina era la posició de Gual sobre els «petits cenacles»: «Jo, no obstant, pregunto als meus amics, als meus llegidors, als que de prop o de lluny han seguit els nostres esforços, als desconeguts amics i a tots aquells que viva o somorta porten amb ells la flama d'una santa fallera, si ens cal o no ens cal fer quelcom per a nodrir-la dignament, i si el teatre és o no és el mitjà més generós per a fer de tots els homes un sol home, en la intimitat i la bonesa de les emocions. Si ho creiem, així, comencem per reunir-nos en el petit cenacle. I no dubteu que acabarem per assolir les esplendors d'una cordialitat universal.»

Si és evident que el recuperat Teatre Íntim dels anys vint va exercir un cop més de «petit cenacle», també ho va ser la posició crítica que Gual va adoptar davant un fet, l'ampli desplaçament i arrelament dels teatres d'aficionats per tot el país, els quals van ser qüestionats des d'un punt de vista estrictament artístic i de model teatral. De fet, la creació de l'Associació Obrera de Teatre,⁴⁹ en què va participar activament, el va fer mostrar-se reticent amb

49 El grau de compromís inicial de Gual amb l'Obrera de Teatre queda perfectament sintetitzat en el següent paràgraf d'un document inèdit escrit arran de la inauguració de les activitats de l'Associació: «L'Obrera de Teatre té, doncs, grans missions a complir. Ella serà l'alberg dels fretuosos d'emoció, perfectament disciplinats. Ella acceptarà totes les iniciatives dignes d'acolliment, perquè lluny de voler ser acaparadora, serà una gran portalada oberta als bons i als sanitosos intents. Ella farà obra de redempció en una paraula. Però vosaltres, hi teniu un gran paper a desempenyar. Ja és en vosaltres un distintiu honorable la discipli-

el funcionament dels teatres d'aficionats. Tres anys després de la fundació de l'Obrera de Teatre, va exposar la «disparitat de criteri amb l'Associació, a la qual volia encaminar pels viaranyes de la salvació» («Divagacions a l'entorn del teatre d'aficionats»). Encara que reconeixia la importància històrica i social del teatre d'aficionats que a Catalunya «vingué amb un retard de prop de 5 segles», no va poder deixar d'anotar que «hi existeix en proporció desmesurada», perquè els resultats artístics no són tampoc satisfactoris.

Gual, que aspirava a un teatre «dels no actors (que se'n diu professional)» i observava «amb certa prevenció el teatre dels aficionats», advertia que l'error consistia a haver diferenciat els conceptes d'«afició» i de «professió», que per a ell estaven completament entrellaçats. La qüestió no era sinó que l'interpret, fos o no aficionat, disposés i gaudís d'una solida formació cultural i «faci bé el que ha de fer. En el cas de sortir-se'n bé, jo el declararé professional de l'emoció; en el cas de fer-ho malament, li diré aficionat a caure, i, en el cas més corrent, de fer-ho sense interès, el col·locaré en el pla de la insignificància.»⁵⁰

Al capdavall, Gual reduïa la situació i tan sols contemplava dos tipus de teatre: «el de la intimitat i el popular», als quals se'ls podia aplicar «les professions promogudes per l'afició, i l'afició esdevinguda professió venerable», per concloure el següent: «*Teatre d'aficionats*, sí, quan l'afició determini la *professió* excelsa. *Teatre d'aficionats*, mai, quan l'afició no passa de ser una rodera rovellada i una habitud incontestada.»

La preocupació i la reflexió sobre les condicions i les característiques de la interpretació, Gual ja les havia assenyalat i descrit en una sèrie de tex-

na en tota cosa no pas ofegadora de vostra personalitat, sinó element de conjunt capaç d'assolir les més grans empreses. Penseu, però, que el teatre us posarà a prova en aquest punt.» («El teatre i el poble», 10–6–1927, original mec., carpeta 42, Fons Gual). Vegeu també de Gual, «L'Associació Obrera de Teatre», *Théatron* 5 (març 1927): 2–3; *Mitja vida de teatre*, 320–324; i «Associació Obrera de Teatre», dins *L'Associació Obrera de Concerts. Fundador Pau Casals* (Barcelona: Jaimes Libros, 1977), 99–102.

50 Gual tractarà de la interpretació en altres textos que s'han conservat entre els seus papers, sense datar: «Terra d'actors, sí, però...» (carpeta 47, Fons Gual); «L'art de l'actor» (carpeta 49). D'aquest últim, reproduïm aquests fragments, que sintetitzen perfectament el pensament de Gual sobre el tema: «L'art de l'actor és el menys propici als prescrits de l'ensenyament. L'art de l'actor es deu preferentment al *moment sublim*. L'art de l'actor pot trobar-se moltes vegades en contradicció de l'individu que el professa. Això no contradiu la necessitat de l'Escola d'actors. L'Escola d'actors deu més aviat considerar-se com un asil, emparant i conduint les aptituds naturals d'aquell. Les dues menes d'actors: L'actor que s'incorpora *el* personatge. L'actor que s'incorpora *al* personatge. [...] *Resum*: L'actor necessita aptituds naturals i talent per administrar-les. Si careix de talent, deurà substituir-lo per una força de voluntat subjecta a la disciplina dels elements que li vinguin de fora. En cap cas deurà lliurar-se a l'imprevist. No obstant, la perfecció del seu art consistirà en confondre's amb l'imprevist.»

tos publicats («Eleonora Duse o l'austeritat»; «Louis Jouvet i la crònica moderna»; «Coses a dir. Elogi de la Pitoëff») o inèdits («Menes d'actors»), en la seva aportació al III Congrés Internacional de la Société Universelle du Théâtre, que s'havia celebrat a Barcelona l'any abans, i en un text de síntesi, «Ideal del actor moderno».⁵¹

Si en la seva joventut, Gual s'havia mostrat contrari a la interpretació mecànica i afectada, ara circumscriu l'art de la interpretació a «dues castes» («Menes d'actors»), la més petita englobava «els absorbits pel personatge», i «la més abundosa» era la que acollia «aquells que l'han absorbit». En el rerefons de l'oposició, es feia palès un cop més el rebuig de Gual al «teatre davallat a la manufactura d'emocions, sense propòsit enlairador», perquè l'actor absorbit pel personatge era l'autèntic intèrpret «per un desdoblament anímic sense afectació, ço que equival a dir per un altíssim sentit de comprensió i d'acatament». Des d'aquesta perspectiva, no costa gens comprendre les valoracions que farà d'Eleonora Duse o de Louis Jouvet. En el cas de la primera, oposant-la clarament a Sarah Bernhardt. Si l'actriu italiana era l'expressió de la «veritable intèrpret», l'actriu francesa ho era de les «interpretacions adulterades». La diferència era clara: la Duse «volia, abans que tot, emocionar-se ella mateixa, i arribava per complet a la cima d'íntima emoció, perdent de vista el públic», i de tal manera era absorbida pel personatge que els aplaudiments li eren «destorb més que cap altra cosa». Gual tancava l'article amb una impactant metàfora. Sarah Bernhardt era «l'escarlata», mentre que la seva col·lega encarnava el «color de perla»: «El color escarlata, però, corre el perill d'ésser a poc absorbit per les clarors violentes del sol i les malifetes de la intempèrie; el color de perla s'assembla tant a les dianitats de l'espai, que, en confondre's amb elles, pot aspirar certament a la bellesa infinita.» De la mateixa pasta de la Duse era Ludmilla Pitoëff, una «ànima sotmesa al teatre per un altíssim voler»; una «escollida» que abdicava d'ella mateixa, «i això és precisament el que la fa sublim, i la col·loca lleugües enllà dels prescrits escènics».

La descoberta de Louis Jouvet corresponia no només a la de l'intèrpret del teatre clàssic francès, sinó especialment al de la comèdia moderna representada per Jules Romains; l'actor i director francès, que encarnava «la rialla actual amb la més exquisida elegància, sigui el que es vulgui el cas de les seves interpretacions», tenia «dret a la reconeixença pública».

⁵¹ Un altre text que cal considerar, que no hem antologat, és «Lucien Guitry o la independència», *La Veu de Catalunya*, 6 jul. 1925.

«Ideas sobre el teatro futuro»
o la síntesi del pensament artístic i teatral de Gual

Gual va exposar per primer cop el seu ideari sobre el teatre futur en la conferència que va realitzar a l'Ateneo de Madrid, el 1923, amb el títol «Hacia un teatro nuevo» sis anys més tard, va recuperar el paper, el va revisar i, sense realitzar cap modificació substancial de fons, el va convertir en la ponència que va llegir en francès en el marc del III Congrés Internacional de la Société Universelle du Théâtre (1929), que es va celebrar a Barcelona, amb el nou títol que encapçala aquestes línies.

El missatge essencial de Gual era el d'abonar, un cop més, «una divisa reudentora» del teatre davant l'«anarquía imperante y sin propósito», en què el teatre també col·labora pel que fa a l'obra destructora de la humanitat, perquè el teatre és alguna cosa més que «espectacle». «Ideas sobre el teatro futuro» es divideix en dues parts; en la primera, «es refereix als diferents cicles històrics del teatre, amb la seva incapacitat congènita per a assumir plenament el caràcter cerimonial de la representació, des de les festes dionisí-aques al realisme socialista». ⁵² Un cop fet el repàs per l'antiguitat clàssica, l'etapa de la revolució francesa i Napoleó; el teatre alemany del segle dinou (Schiller, Goethe; teatre de Weimar; Institució del teatre d'Hamburg) i la situació a la Nova Rússia soviètica, Gual se centrava, en la segona part, que és l'autèntic eix del seu escrit, en la idea de la redempció.

Per a Gual, el teatre havia d'acollir la idea de la salvació pròpia i aliena; un acte d'examen de consciència col·lectiva. La humanitat ha necessitat la Belleza per acostar-se i familiaritzar-se amb el sentit de perfecció palpable i comprensible mitjançant les virtuts estètiques representades per les arts. ⁵³ El Teatre, que forma part d'una d'aquestes arts, les accepta i reuneix totes en el seu si, se l'ha de considerar com una segona religió dels pobles, o bé convertir-se en la religió de l'estat civil dels homes. Tanmateix cal sostreure el teatre «de los abismos de corrupción y de cosa hueca en que se halla sumido». Ha d'abandonar la imatge d'«antro de las pasiones desviadas, cuando no bajas» i d'«espectáculo infecto, no otra cosa».

De nou, Gual torna a destacar la figura de l'Autor enfront la de l'interpret o el director escènic sobre aquesta darrera figura s'hi havia referit anteriorment en una conferència ⁵⁴ («Divagacions a l'entorn de les direccions tea-

⁵² Bonnín, *Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, 45.

⁵³ Gual tornava a insistir en el tema de la redempció que ja havia exposat en els seus anys joves.

⁵⁴ Gual lamenta que els nous temps hagin introduït una innecessària confusió entre la figura del director i la del director artístic, que apareixen en les capçaleres dels cartells, «perquè,

trals»). Ara assenyalava que «no debería ser otra cosa más que un perfecto ejecutor de lo dispuesto por el *autor completo* y, por otra parte, a manera de los directores de orquesta, sin perder en absoluto su personalidad, y dando muestras de conocimiento de su arte y de la devoción que le nutre, dar cuenta de sus aptitudes al servicio de los clásicos, que se hallan al margen del régimen innovador».

Efectivament, l'*autor completo* encarna la figura de qui concep, resol i realitza l'*obra orquestral* de la dramàtica moderna, perquè fins aleshores el Teatre havia estat un patrimoni de tots: «Cuando hablan los personajes, se realiza la obra; cuando el ambiente escénico se revela, por unos instantes, desposeído de todo otro elemento, se realiza el drama; cuando la entonación de un traje nos afirma el personaje, se realiza el drama. La concepción de ideas, de tonos, de líneas, de ambientes, de ruidos, de acordes, de silencios, ved ahí el drama, cuerpo, como el cuerpo humano, poseedor de un alma, y éste es el autor único, y de otros no querrá el Teatro salvador. Hasta hoy fue el Teatro patrimonio de todos. Cuando éstos lleguen por convicción, por fe y por abnegación a categoría de apóstoles de su arte, se habrá realizado el advenimiento del autor soñado, en beneficio de la colectividad que tanto necesita del bien que puedan ofrecerle los abnegados.»

Quina era, d'altra banda, la situació dels intèrprets? Gual no para d'assenyalar un i altre cop que els actors han convertit el seu art en un mer ofici i han basat la seva vocació «en una leyenda inconsciente de presunciones absurdas». Gual, que ataca la figura de l'*eminencia genial* i reflexiona sobre el fracàs dels intèrprets teatrals «o por ser víctimas de la falta de aptitudes o por serlo de las aptitudes reconocidas y aclamadas», conclou: «En el primero de estos casos, la presunción fracasada les corroe en el silencio de la propia ineptitud; en el segundo, la presunción triunfante les aparta del sentido común. Donde la vocación no se precisa por ella misma, se desconoce el espíritu de sacrificio. Donde el sacrificio no existe, la obra de arte no puede aparecer generosa y edificante.»

La solució als mals que afecten l'organització del teatre de l'època, la necessitat de canalitzar en les millors condicions, les «Ideas sobre el teatro futuro», el duia a reivindicar un *Teatro Institución*, un *Teatro Salvador*, en què es pogués oferir la figura d'un actor vocacional i altruista: «un hombre que,

si el teatre és art, i al davant hi figura un nom de director, ni que no digui "artístic", aquell que el porta, bé deu ésser artista, i si ho és, per què se n'accepta un altre que en porta el nom, i que moltes vegades no en té res? I si en porta i n'és aleshores, què hi fa l'altre?» Allò que compta és la figura del director a seques, *tout court*. A propòsit d'aquesta qüestió, vegeu també el «Treball-memòria per al concurs de Director d'escena del teatre del Liceu de Barcelona», del 1902.

por completo apartado del campo histriónico, ejerciese el apostolado del Teatro anónimamente, sin fiar del Teatro, para sus defensas materiales y con un solo fin de alimentar sus quimeras sublimes». Finalment, reclamava un Teatre-Temple, on es pogués realitzar el seu ideari; un retorn al monestir liberal, saturat «de ambiente sano y de humildades estéticas, por los ejemplos heroicos». ⁵⁵ Són les forces intel·lectuals les qui haurien de saber inocular en el poble el fervor i l'entusiasme per aquest art salvador. Ara bé, si no es pogués assolir la seva realització, la idea del «petit cenacle» apareixia com a solució, «porque es tarea larga y laboriosa, obra de años, sanear lo infecto, recorramos, en tanto, al pequeño cenáculo, para ver si en él se inicia el intento de fundación popular, y no dejemos que se pierdan los gérmenes de una amistad que bien podría ser base de magnas gestas a venir, si nos erigimos en apóstoles de la idea nueva». Com ho havia estat un i altre cop el Teatre Íntim, un element reiterat de «regeneració col·lectiva» i un retorn inevitable als orígens davant una escena professional cada cop més insensible i completament allunyada del pensament artístic i teatral de Gual.

* * *

Malgrat el desig de trobar una via dramàtica i escènica que li permetés connectar amb un públic ampli i diversificat, que calia regenerar, Gual mai no va acabar d'obtenir l'acceptació incondicional dels auditoris del seu temps. Tot i això, la seva renovació aconseguirà mantenir una certa vigència. Així, pel que fa a la dramaturgia, hi ha alguns models (com ara el de «teatre popular») que va ser assumit sense escarafalls pel refinament noucentista, que li era tan proper. O, en una altra dimensió, les seves idees escèniques van influir en la renovació teatral espanyola dels anys vint i en creadors com ara Cipriano Rivas Cherif. Més a prop, en la renovació teatral del darrer franquisme, en els anys del teatre independent, l'exemple de Gual és vindicat a bastament: Hermann Bonnín, renovador de l'Institut del Teatre en la dècada dels setanta, el reclama com a precursor; Ricard Salvat munta un espectacle al voltant del seu «món» (amb l'ajuda d'Espriu, que reescriu fragments de *Nocturn*) i tria per a la seva escola (EADAG) i per a la seva companyia el nom de l'autor; la sala del vell Institut del Teatre, al carrer Sant Pere més baix, és batejada com a Teatre Adrià Gual; comencen a aparèixer estudis i publicacions al voltant de la seva producció, tant l'escènica com la plàstica... Avui dia, és indubtable que els models gualians són valorats i ubicats en el context del debat internacional sobre el teatre que s'obre en el tombant de segle

⁵⁵ Una idea present ja en altres textos seus: *Teatre popular*, *El teatre en família* i *Les orientacions*.

i que algunes de les seves iniciatives s'han consolidat (com ara l'Institut del Teatre). No podem entendre una bona part de la realitat escènica actual del nostre país sense conèixer el llegat d'Adrià Gual.

Carles Batlle i Enric Gallén

Nota d'edició

Pel que fa a la transcripció dels textos teòrics d'Adrià Gual, hem seguit, en línies generals, els criteris d'actualització emprats per l'Institut del Teatre de Barcelona en la publicació dels dos volums d'*El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques* i en l'edició de *Nocturn i Silenci* del mateix Gual.⁵⁶ En aquest sentit, hem procurat alterar el mínim la presentació primera dels escrits de base. La nostra intenció ha estat oferir al lector uns documents transcrits en un format plenament accessible, però que mantinguin l'especificitat de la llengua literària de l'autor. Per fer-ho, tan sols hem actualitzat l'*aspecte* del text a fi de facilitar-ne al màxim la lectura. Aquesta remodelació consisteix, bàsicament, en les operacions següents:

- a) Organitzar la puntuació segons el sentit atribuït al text.
- b) Col·locar les majúscules i les minúscules que avui són prescriptives.
- c) Aglutinar els mots que es presentin separats i que en el català normatiu requereixin una grafia unificada («sobretot»). Desaglutinar els mots que es presenten segregats en el català d'avui («a part», «dar-hi»), encara que eventualment això representi haver d'incorporar un grafema inexistent en l'original (les *e* a: «es llegeix» o «sobre *el*»). S'utilitza, doncs, segons convingui, o bé la separació normal dels mots o bé l'apòstrof i el guionet, tal com dicta la norma del català actual (per exemple, deixem d'apostrofar l'article femení *la* davant *i* o *u* àtones: «la interpretació» i no «l'interpretació»).
- d) S'accentuen els mots segons les regles avui vigents.
- e) Si en l'original manquen alguns grafemes, s'han afegit sense advertir-ho. Si n'hi sobren, s'han suprimit.

Aquests són els criteris marc. I tanmateix, hem optat per introduir alguns canvis en relació als volums esmentats més amunt.

En aquelles ocasions, quan un mot presentava una realització fònica rellevant, es reconeixia aquesta en la transcripció final, respectant, això sí, les regles de l'ortografia catalana actual. El sedàs de l'ortografia modernitzada

⁵⁶ Vegeu Ramon Bacardit i Miquel M. Gibert, *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Segle XIX* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2003); Margarida Casacuberta, Francesc Foguet, Enric Gallén i Miquel M. Gibert, *El debat teatral a Catalunya. Antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques. Del Modernisme a la Guerra Civil* (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2011); i Adrià Gual, *Nocturn: Andante morat. Silenci*, edició de Carles Batlle (Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2012).

que s'aplicava als mots no desfigurava la presumpta prosòdia sobre la qual hem de creure que aquests havien estat pensats i escrits. D'altra banda, es respectaven sempre les opcions morfològiques i sintàctiques dels originals. Per tant, s'assumia *volguer* i no *voler*, *mentres* i no *mentre*, *dugues* i no *dues*, *aixís* i no *així*, *donguen* i no *donin*, *vui* i no *vull*, etcètera.

En el llibre que ens ocupa, aquests criteris han estat lleugerament modificats. Pel que fa als exemples que acabem d'adduir, posem per cas, tendim normalment cap a l'opció contrària. És a dir: transcrivim *mentre* i no *mentres*, *així* i no *aixís*, etc. Per què aquest canvi? El nostre propòsit és oferir un material més divulgatiu que *filològic* i, en conseqüència, amb la intenció de facilitar la lectura, hem decidit relativitzar la norma. De resultes d'això, hem triat *geni* en comptes de *gènit*, *anivellar* per *nivellar*, *síntesi* per *síntesis*, *somni* per *sòmnit*, *ambient* per *ambient*, *desaparegués* per *desapareixés*, *aconseguir* per *conseguir*, *complagut* per *complascut*, *vingui/pugui/sigui* per *vinga/puga/siga*, *desencertades* per *desacertades*, *triomf* per *triumfo*, *encara* per *encar*, *lògica*, per *llògica*, *codi* per *còdich*, *assajos* per *ensajos*, *tranquil·litzar* per *tranquillisar*, *estiu* per *istiu*, *estil* per *istil*, *alcalde* per *arcalde*, *desaparegut* per *desaparescut*, *encertar* per *acertar*, *assumpte* per *assunto* (que de vegades, conviu amb *assunte*), *és a dir* per *és dir*, *culte* per *cult*, *absurd* per *absurde*, *avantatge* per *ventatja*, *grup* per *grupo*, *joves* per *jóvens*, *plaent* per *plascent*, etcètera.

Com podeu veure, hi ha alguns casos que ratllen l'ajust ortogràfic; d'altres, en canvi, són clarament més *invasius*. En som perfectament conscients. I també sabem que els límits són opinables (per exemple, cal mantenir *cansanci* o posar *cansament*?) Però —insistim— hem apostat per la claredat i la funcionalitat del text. En qualsevol cas, mai no hem inventat lèxic que fos estrany a l'autor, no hem afegit paraules noves (actuals) al text, ni hem traduït barbarismes ni modismes si aquest ens semblaven prou particulars o prou allunyats de la paraula normativa corresponent (per exemple, hem optat per mantenir *té de dir* i no *ha de dir*, *asquerós* i no *fastigós*, *arrodillen* i no *agenollen*, *aconteixements* i no *esdeveniments*, *alcancen* i no *assoleixen*, *aplausos* i no *aplaudiments*, *ensenyança* i no *ensenyament*, *héroes* i no *herois*, *desarrollo* i no *desenvolupament*, *arrepentiment* i no *penediment*, *decepcionar* i no *decebre*, *permanescut* i no *romàs*, *enterat* i no *assabentat*, o mots com ara *refrega*, *dintell*, *desespero*, *varis*, *hermós*, etc).

Una darrera precisió encara: hem actualitzat i normalitzat els antropònims i els topònims que apareixen al llarg de l'antologia.

Pel que fa a les notes a peu de pàgina, només hem inclòs breus explicacions biogràfiques en aquells casos en què la persona o l'entitat referenciada són relativament coneguts o universals. Per exemple, no anotem Wagner o

Mozart i sí, en canvi, Meyerbeer o Weber. També hem afegit algunes observacions i hem ampliat informació en aquells casos en què, a l'estudi introductori, no se'n fa una referència directa. Puntualment, hem anotat alguna bibliografia complementària.

Agraïm a Maria Antònia Aloguin la transcripció literal mecanoscrita d'una part dels textos antologats que va realitzar el 1991. Ens ha estat de gran utilitat. Aquest papers es conserven també al Museu de les Arts Escèniques.

Textos

Escolteu [fragments, *La mar brama*, 1894]¹

[...] Jo estimo el teatre, l'adoro i el venero, i, per lo mateix, el crec digne de la veritat i de les impressions nascudes de lo més bell i pur del natural, fugint com és conseqüent de totes aquelles trames forjades per trobar efectes que enlluernin i que no s'ajustin a lo que la veritat nos dóna com a legítim fruit seu. Però això demana auxili, i aquest auxili ningú pot dar-lo més que l'actor.

L'actor ha de ser lo bon company de l'autor, i per fer bé una obra és precís que tingui fe en qui l'escriu. Aleshores, s'identifica d'allò més bé amb la idea general, i és naixent aquesta [que] los detalls i les intimitats del personatge broten [...].

El teatre no demana complicacions, el teatre vol justesa i ànima, molta ànima. Dir lo paper és fer comèdia, lo fer comèdia no és fer teatre. L'actor ha de ser un cor amb cames i lo cos de l'actor ha de ser mogut per l'ànima de l'autor. Així pues [...], és precís que l'actor, per treure'n partit, comenci per oblidar lo fer comèdia, que senti aquesta tristesa que la cosa demana, que sigui de cap a peus lo personatge que l'obra li explica i que ho representi amb carinyo i abnegació. Si no pot ser fet així, val més deixar-ho córrer.

¹ «Escolteu», prefaci de *La mar brama*, març–abril del 1894, original ms., núm. 1397, Fons Gual.

«Sobre l'acte primer», «Notes per al segon acte» i «Advertències per l'acte tercer» [fragments, *Morts en vida*, 1894]²

Sobre l'acte primer

[...] He volgut mostrar en ell alguna cosa simbòlica relativa a l'obra. Així, presento la silueta del vicari i l'Hipòlit, com a dos figures de morts en vida que són, pasturant la mort moral; i aquella hora dolça em sembla la veu de Déu que els parla d'un pervindre més tranquil. Aquells pagesos de pas són les ànimes que viuen submergides en la ignorància de ses pròpies desdites. I, per lo mateix, passen alegres pel camí que els altres passen tristos. El grill que canta em sembla un acompanyament a la trista cançó de la vida i, així que s'ha enfosquit, s'envolta tot en un cert misteri que vull que es contagiï a l'espectador, i que l'ànim, ple d'ansies i d'influències d'una entrada de fosc tranquilla, que cobreix sers intranquils, esperi així l'altre acte participant una mica de lo que traient de la meva ànima llenço allà per inocular en la seva.

No sembla un gran triomf lograr mostrar tanta cosa en tan poc temps (si ho logro). Per això l'he fet curt, per imitar el món i sons efectes, que bé curtes estones, moltes vegades ens domina per tota la vida, si li plau.

Notes per al segon acte

Aquest acte que ve ha de ser desempenyat amb molta tranquil·litat. No ha d'afectar res ni afectar mai relumbrons. La justesa vol sempre calma. [...] En quant a les lluites interiors que cada personatge pugui sostenir, per fer-les endevinar a l'espectador, és precís que l'actor mostri l'ànima, i es logra tan sols acudint als recursos més delicats, recursos que es troben fent-se càrrec de debò i d'un modo sencer del personatge que se'ls confia. [...]

Advertències per l'acte tercer

Jo no sé si resultarà aquest acte tal com jo tinc ganes que resulti. Seguint el curs de l'obra, la meva intenció és que tot l'acte sigui ni més ni menys que un verdader idilli de morts. Des de lo posat d'escena, que en lo lloc convenient

² «Sobre l'acte primer», «Notes per al segon acte» i «Advertències per lo acte tercer», dins *Morts en vida*, ag.-oct. 1894, original ms., núm. 1411, Fons Gual.

podrà trobar-se, hasta lo més petit detall dels personatges, tot ha de resultar fosc i trist i ple d'atmosfera de mort moral. Quan hi han pauses, la quietud ha de resultar fonda, intensa, no hi fa res que més aviat siguin llargues que no curtes, així, i si són ben preparades, l'espectador s'anirà trobant dominat per les influències d'aqueixa mort moral que és tot l'acte i tot el fi de l'obra. [...]

Base o teoria del color a les taules [*Blanc i negre*, 1894]³

És el color una de les coses que més influeixen en lo nostre modo de sentir. Pels ulls i per les orelles és per a on entren les impressions, i d'allà van directament al cor. Pensant així, i tota vegada que els medis escènics ens permeten reunir els elements escollits per impressionar de ple ulls i orelles, he vingut deduïnt, després de detingut estudi d'impressió, que relacionant el color que directament afecta la part òptica junt amb el color o símbol de color que passa a tocar de l'ànima, poden produir-se efectes superiors i de ver-dader resultat.

És per aquest motiu que he sentit un fort desig de fer-ne el primer assaig i, tal dit tal fet, he posat mans a l'obra començant pel *blanc i negre*, en la qual obreta començo a demostrar los resultats d'aquesta teoria exposada. No penso acabar aquí; molt camp hi ha per córrer en aquest camí, si bé per corre'l serà precis adaptar-se als tons; és a dir, segons ells, seguir lo camí real o enlairar-se a la idealitat.

En una paraula, la suggestió del color és i serà sempre un domini de lo cor humà, i crec que les taules, que lo sant lloc artístic de les taules, és un dels llocs per més bé fer-ne sa demostració. Jo que les venero, jo que les estimo i les respecto, no anhele altra cosa que mostrar en elles lo que més ple pugui fer-les passar per lo que són: per lo lloc cridat a parlar amb les ànimes.

És per això que he concebut aquest pla, és per això que el poso en pràctica.

3 «Base o teoria del color a les taules», dins *Blanc i negre*, «primer assaig de color escènic», 4-12-1894, original ms., núm. 1409, Fons Gual.

«Teoria escènica», «Notes lleugeres per als actors i l'escena: la interpretació», i «L'escena» [*Nocturn. Andante. Morat, 1896*]⁴

Teoria escènica

Al tractar d'escriure aquet *Nocturn* vaig voler posar a prova lo que ja de molt temps pensava. Com tot el que pinta, crec d'una manera evidentíssima en la influència del color, i una de les coses que més m'agradaria fóra saber-me'n servir per aplicar-la al drama d'una manera completa.

Si la del color m'enamora, no menos m'atrau la influència de la música que pot resultar de les paraules a través de les situacions dramàtiques. Aquestes dues coses, unides a un fondo, les he preses com a base de teoria, i és aquesta la que tracto d'exposar.

És cosa sabuda que a lo que deu aspirar l'autor dramàtic és a fer-se seu l'espectador d'una manera absoluta: l'ànima seva ha d'imperar en la del que l'escolta i veu, i per arribar a tal fi, no pot l'autor dramàtic despreciar res per insignificant que sembli. Jo que ho crec així, poso en pràctica tal com puc el meu pla, procurant arribar a l'ànima de l'espectador per la intensitat de l'assumpte, buscant una relació justa de color (absoluta o relativa), [procurant] atraure'l per la part òptica i (trobant-hi a més certa música en la part parlada, relacionada també segons l'estat anímic dels personatges que juguin en la acció) suggestionar-lo amb l'acústica, fent d'aquest modo que sigui tot de l'obra sense que res li sigui indiferent, i [que estigui] subjecte a sofrir totes les conseqüències d'efecte físic o moral que tanqui en si la producció feta baix el planteig de la present teoria.⁵

Aquet *Nocturn* està fet pensant en tot això. Relatiu al color és *morat* tot ell quasi, sinó en absolut. L'hora acompanya a que ho sigui, i els vestits ho són perquè tot se mogui baix una sola tonalitat convenient al fondo; per lo mateix que en la part musical, desenvolupada en cinc elements, tot se mou baix el ritme d'un andante llarguíssim (no massa a moments i sobretot cap al mig) a fi de que tot doni una nota de quietud que és la que de part endins senten las figures que hi parlen.

⁴ «Teoria escènica», «Notes lleugeres per als actors i l'escena: la interpretació la escena», dins *Nocturn. Andante. Morat* (Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1896), 5-8 i 66-71.

⁵ Dels estudis per l'obra en preparació *El color i la música en lo drama parlat*. (Nota de l'autor.)

Insinuo també el desenvolupament de motius iniciats i les recaigudes sobre altres de desenvolupats, com busco en la prosa i sa construcció tota la sonoritat possible a fi d'acostar-la a la música per boca dels personatges servint d'instruments.

Amb la música s'intenta reproduir els estats anímics. Aquests estats poden, sense parlar, demostrar-se amb un gest, amb el modo d'estar o d'expressar-se a la quieta, voltat sempre d'un medi ambient que el color ens proporciona, o bé amb paraules que la música pretén i logra imitar moltes vegades. Per lo que veiem clar que amb les paraules per si soles podem expressar-nos musicalment. Del nostre dintre depenen els *andantes* o els *allegros*, els *forts* o els *pianos*; això ve de molt endins, i acompanyat de la tonalitat justa a la situació, poden obtenir-se conjunts de tot punt complets.

Tant del color com de la música se'n trobarà un desenvolupament més complet a l'obra que tinc en preparació (*Sonata núm. 1. Llúria*, a tres temps i tres entonacions) per a l'escena també, i en la que tot quant vinc dient pren altres proporcions d'exemplament, filles del convenciment d'aquesta teoria.

Per l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella.

Notes lleugeres per als actors i l'escena:

La interpretació

Com s'haurà pogut veure clarament, la interpretació general d'aquest *Nocturn*, té de ser de tot punt espiritual. Les figures s'hi tenen de moure al ritme de dubte i d'impaciència; tot lo que diuen té de sortir-los inconscientment del fons de l'ànima i, per lo mateix, els medis d'expressió que solen acompanyar els de la paraula hauran de ser pausats i tot i així els més justos i precisos. Interpretar-ho amb gestos violents i actituds nervioses, seria sortir-se per complet del temps que marca, com fóra una desafinada cap paraula dita a forta veu a manera d'exclamació de drama passional mal interpretat. I això ressortiria molt, tant per bé com per mal, pues sent l'escena, com marca, a llum de nit fosca i estant la part de públic, com és bona llei, a les fosques també, de l'actor sols se'n veuran las línies generals a través de l'atmosfera morada que regnarà pertot; per lo mateix, cap contracció de cara podrà afavorir-lo per enganyar l'espectador, i tot moviment grosser o violent no li servirà per altra cosa més que per desdibuixar-se, lo que vol dir que per sobre de tot deurà preocupar-se del conjunt de sa figura. A canvi de que fent-ho a consciència, entonant-ho amb finura intensa i movent-se d'igual modo, semblarà que deixa entreveure lo que la falta de claror privarà, i serà aquest el seu comès.

Si perillós resulta el fer-ho exagerat pel cantó que vinc dient, no menos ho és l'exagerar-ho per l'altre, o sigui l'interpretar-ho d'una manera parada

i pobra d'esperit. I en arribant aquí, cap sols el dir que és el punt just lo que convé trobar-hi, o sigui, vèncer la dificultat més gran, la de sempre en tota manifestació d'art. Tots els moviments, pues, seran pausats, responent a lo que diguin; el mateix caminar serà de calma aparent, i tot junt farà que respingui al ritme d'un *andante* i, per lo mateix, a un estat d'ànim de divagació somorta. I per si les estampes que abans s'han vist resultessin poc clares als ulls de qui fos, penso que no serà de massa dir alguna cosa del modo més lleuger possible respecte als personatges.

El Caminant és jove, té l'edat que sol tenir el que desperta i busca on és. *La Germana* és poc més jove que ell, però s'entreveurà en ella alguna cosa que la mostri més desperta. Ella és qui primer truca a la porta, la que més lluita per veure certa aquella visió i la que, cap a l'últim, veu certa l'estrella; l'ànima pura, en fi, que ajudada de sa puresa inconscient, obre els ulls. Ell, el caminant, lluita i no arriba a obrir-los; lo poc que els obre ella. Aquestes dues figures, pues, es presentaran amb l'anhel de trobar lo que no saben, i això els mostrarà amb un fondo de pena i esperança que és el que es requereix.

El Boig és vell, però no molt; de figura simpàtica. Son caminar no tan pausat com el dels altres dos que he descrit. Enraonarà entonant lo que digui d'un modo que tan prompte recordi el rebuig com la llàstima. Ha de ser un boig que no tothom l'hi trobi, lo que vol dir que mai deurà recaure a les exageracions cursis a què solen arribar molts que interpreten personatges d'aquesta naturalesa; i a més, serà precís que estudiï molt, i sabent per què, el modo de dir i sentir tot quant li marca l'obra, a fi de que, per més que sa presentació és curta, quedi no obstant present durant el transcurs del quadro, com aparent quedarà en l'ànim del caminant i sa germana.

Ell i Ella, com ja sabem, són dues visions; deuen aparèixer d'un modo molt lleuger i en quant sigui possible, baix una forma ben apartada de la realitat.

La interpretació d'aquestes dues figures, deu deixar-se per complet al bon criteri de qui se n'encarregués, comptant en tenir present sempre això que acabo d'exposar.

De moviments, amb prou feines si tenen de fer-ne; la veu ben clara però d'entonació delicada i dient lo que marca l'obra de cert modo que els desiguali dels altres personatges, i en tot s'han de fer simpàtiques a fi de que dolgui molt quan desapareguin, procurant que se'ls entrevegi el convenciment de que són figures de pas.

L'escena

De l'escena ja en coneixem la distribució per l'estampa que poso al començar, com també l'entonació general. En conjunt, ha de respondre tot a la simplicitat general del quadro. Per lograr tal fi he procurat que dominessin en ella tres línies horitzontals, i perdent-se a l'infinit la més llunyana, o sigui la del mar, les altres dues són: els arbres i la barana de la terrassa.

L'entonació moradencia, que pot de natural molt ben ser-ho, englobarà el conjunt i podrà obtenir-se a més dels recursos del pintat amb les llums que s'hi donin, cosa que no ofereix cap dificultat, com tampoc n'ofereix la transformació de l'arbre en home i la del salze ploraner en dona: tot és qüestió d'imaginar-ho amb un xic de traça, ajudat sempre dels efectes de llum, mai bruscos, imperceptibles quasi. De tot ne tinc estudi fet i posat a la pràctica, però no crec oportú el referir-ho aquí per lo mateix que no ho considero de gran importància, no el que resulti, sinó el trobar-ho.

Inútil crec fer present que se suplirà lo teló per cortina verdadera, que se suprimirà per complet la conxa i las bateries proscèniques, com també bambalines i bastidors, que ja no assenyalo però ho recalco per si es cregués que no ve d'aquí. Pot molt ben ser l'escena sense cap d'aquests dos últims elements, pues que sens ells i només que sens ells, pot lograr-se lo que es desitja. La qüestió és apartar-se en tot lo que es pugui de lo que recordi teatre, i obtenir així un efecte per complet diferent de lo que hem vist aquí fins ara.

Són aquestes quantes indicacions les que he cregut oportunes fer, ja que les moltes que queden, referents a petits detalls, crec que serien del domini propi de qui es proposés interpretar o fer interpretar aquest *Nocturn*.

De la interpretació [fragments, *Blancaflor*, 1897]⁶

Poca cosa crec que es tingui de dir pues sobradament se descobreix, de l'índole de l'obra, de quina manera, com a línia general, deu interpretar-se. Naturalment que mai és de massa fer present que una de les coses que més bon efecte pot produir i que de natural es fa precisa és el contrast que pot existir entre els personatges que en diríem reals, o sigui, els que componen el grup de pagesos, i els personatges de pura llegenda. Aquells és veritat que es veuen per un curt instant, però, així i tot, han de dar una completa idea de gent purament nostra, procurant amassar el grup amb gran justesa i observació, sens despreciar cap detall que pugui ajudar a fer-lo semblar de fora taules, i, per lo mateix, tot quant poc diuen, dir-ho també amb la més alta senzillesa i naturalitat.

En canvi els de la llegenda resultarien deliciosos si sabessin trobar aquella entonació de romanç, amb una dicció senzilla, quasi sens moure's i recordant el retaule, amb aquell infantillatge propi dels records somorts dels jorns passats. [...]

6 «De la interpretació», dins *Blancaflor*, 18-3-1897, originals ms., núm. 1414, Fons Gual.

**Conferència curta servint de pròleg
[fragments, *Blancaflor: cant popular harmonitzat
per a l'escena, 1897*]⁷**

Feia temps que hi pensava, jo, en fer quelcom així; no sé per què, com entre boires, amoixava la concepció d'una obra d'art que fos flor de la nostra terra, d'aquesta terra modesta i entristida, la dels cants llagrimosos, i riallera. Sense forma ni color precís, voltava dintre meu i revifava en mi les *non-nons* de tants anys enrere, engrandides per la mateixa tristor que porta en si el recordar coses passades, hores de pau i d'infantesa, fonts del pervindre. D'allà en ve tot a nosaltres. Al recordar aquells temps, desperten les cançons endormiscades que, amb orella d'infant, pura encara als sorolls atabaladors de la vida, vàrem recollir dels mateixos i amorosos llavis de la mare, al compàs d'un bressol que trontollava, o al gronxament de la falda, entre petons i abraçades. D'allà ens ve tot. Passem després un temps en el que tot sembla esborrar-se'ns, l'edat de la crescuda, aquella en què lo que compon el *nosaltres* va treballant a la quieta per manifestar-se més tard cap un cantó determinat o un altre, i un cop passada aquesta edat, com després d'un llarg repòs, despertem a la vida del record. És aleshores, o més ben dit, és ara quan comença tot a prendre forma. Aquelles melodies sentides sense sentir-les a manera de remor amorós que ens adormia i ens despertava, avui tornen a nosaltres amb certa majestat d'amigues íntimes, i descobrim en elles tot un sens fi de fineses i entendriments que les enrobusteixen; se'ns fan adorables per la suavitat amb què ens parlen d'*aleshores*, d'aquell *aleshores* tan pla i tranquil com un prat de somni, i al igual que ses notes entren poc a poc per trucar a lo més enfondit de la nostra ànima, els personatges que les motivaven prenen també una certa vida, vida de ressuscitats que sentim parlar mentre es mostren com a fantasmes que són d'aquell mateix aleshores.

Amb pas d'espectres, cavallers i dames ens passen pel davant i els mirem embadalits perquè en ells ens hi veiem nosaltres mateixos. Són un eixam de coneguts de temps, que sentien lo que sentim. Són retrats de les nostres mateixes ànimes, engalanades amb bonics, que es mouen colorits a la lluïssor de l'or i lenticuela, als plecs senzills de la seda blava i verda, cares amb marc de rissos i flonges cabelleres, que passen; passen i van passant tot enviant-nos petons fidels, deixant el pas de son ròssec camí de recordances i d'ensomnis.

⁷ «Conferència curta servint de pròleg», 11–8–1897, dins *Blancaflor: cant popular harmonitzat per la escena: per Adrià Gual* (Barcelona: Impr. Joseph Cunill Sala, 1904), vii–ix.

I que ingrats que són tots aquells que no veneren el record d'aquests espectres, i més que ingrats, quina pena que fan, privats com se troben d'aquest plaer suau que endolceix el viure!

[...] Jo la veig la cançó popular, sí, la veig; és una dona jove de cabells ni rossos ni negres, una dona d'ulls blaus lligada en un arbre a la cima més alta de la més alta muntanya de Catalunya, lligada amb eures a un arbre vell i robust, de branques cargolades, d'arrels que com serps immòbils enrotllen els peus de la captiva hermosa, i d'allà estant, els cabells anant-li a l'aire, mirant ensota les planes catalanes, arreples de cases arrupides, captiva d'anys i anys sense envellir-se, que ha vist rebolcar tantes passions en sots d'ella, les recorda plantiva, i entre somris i llàgrimes les canta a l'acompanyament de l'aire que la besa, i sos cants, arrels avall de l'arbre sumptuós, fan cap a les serres, de les serres a les valls, de les valls a la plana i fins al mar corren i corren i fan niu en les ànimes entrant-hi bo i barrejades amb l'aire que es respira, i de les ànimes estant arriben a flor de llavis, escampant-se pel món. És ella, l'àngel dels bressols, la confident dels enamorats, la guarda-secrets de tot un poble, que plora i riu per nosaltres, que se fa estimar tal com si fos la mare.

Així l'estimo i la veig; per això i res més he fet lo que he fet.

Conferència. Constitució del Teatre Íntim [fragments, c. 1897]⁸

[...] Els elements essencials que constitueixen l'obra de Teatre es divideixen en tres grups o organismes que, acoblats degudament, en formen un de sol. Aquestos són: *l'autor*, *l'actor* i *el públic*. El primer com força productora, el tercer com massa receptora d'aquesta producció i el segon com element transmissor de la mateixa. Què necessiten aquestos organismes per posar-se a servei uns dels altres, secundats de les condicions més a propòsits?

L'autor, un lloc responent a una perfecta organització de la que se'n produirà *l'actor*. *L'actor*, altre lloc que brolli medis i elements per a solidar la seva vocació. *El públic*, el cenacle on rebre perfectament servida l'emoció que reclama.

D'aquestes acomplertes circumstàncies, en naixerà forçosament lo principal, lo transcendent, lo que per ser tal interessa en exacta proporció als tres organismes citats. Això és: l'ambient on moure's, del que *l'autor* en traurà la veritable font d'inspiració, *l'actor* la legítima emoció i dignitat del seu comès i *el públic* la religiositat educadora del seu sentit estètic. I heus aquí com els tres elements degudament acoblats constitueixen un perfecte organisme.

[...]

8 «Conferència. Constitució del T[eatre]. Íntim», c. 1897, original ms., carpeta 47, Fons Gual.

«Pròleg», «Escena» i «De la interpretació» [fragments, *Silenci*, 1897]⁹

Pròleg

Veu's aquí un drama estrany. D'on més vinguda la idea de fer-lo, no ho sé pas del cert: ha sigut un de tants pensaments que un vent ens porta, pensament sempre fill d'alguna cosa que es remou en nosaltres mateixos i que, seguint el camí de confusions que ens és tant corrent, no sabem de cap a quin indret del dintre nostre surt, com s'hi ha criat i per què es fa sentir.

Però es fa sentir, i tant! Aquesta és la sola veritat als ulls nostres, i amb la inconsciència d'enamorat l'acariciem i ens hi trobem bé, mal recordi el pensament que sigui, tristeses indefinides com ell mateix. I entre unes i altres confusions, per moments som feliços, no sabent com ni per què, ni cap falta que deu fer-nos-el saber-ho.

Silenci!... Quin nom més llarg! La fi d'aquest nom se'ns perd de vista, al temps que ens recorda la més harmoniosa de les melodies vagues, que, sentint-se de lluny, deixa tan sols entendre algun compàs que ens assedega de sentir-ne el rest, que ens adorm al cansament de la incomplerta esperança. I és perxò, sens dubte, que se'ns fa més hermosa i més estimable. Aquest misteri ens sedueix; aquella terca curiositat, que ja d'infants ens intriga, no la deixem pas mai, i prenent proporcions engrandides més endavant, ella serveix per voltar-nos a manera d'enredadera seca, o verdosa a trossos, per fer-nos viure l'agredolç d'aquest goig i pena indescriptible.

Silenci!... Capsa de tapes fosques i reomplerta de llum, pany de clau perduda, muralla tocant al cel. Que hermosos deuen ser els drames del Silenci!, els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre, els que pasturen cossos vivents i que, orgullosos de ser-ne els sols senyors, se'ls recaten i guarden com a filla bonica, gelosos de sa bellesa, per por de que caigui en mans de qualsevol que sigui immereixedor de posseir-la... I, en tant, els enamoradissos de sentiments correm com esverats, amb ulls oberts i aguantant-nos l'alè, per trobar nous amors que ens satisfacin. Passem a prop de mils d'ànimes d'un cos vulgar, hi passem a frec, i tal volta ell és guardador d'un tresor que ens ompliria de joia, però no ho diu, potser ni s'ho explica, i si ho sap, s'ho guarda, i en disfruta sofrint, i riu a voltes de manera que

⁹ «Pròleg», «Escena» i «De la interpretació», octubre del 1897, dins *Silenci* (Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdguer, 1898), 9-12 i 115.

ningú pugui entendre lo que el seu silenci tanca, lo que és el seu tresor, lo que s'enduu a la fossa. Tot és això en la vida. Ens alenta l'anhel de posseir lo misteriós, tot se mou i s'agita dessota un vel espès, els ulls no es cansen de mirar-hi, i se'ns clouen fadiguets per sempre, ignorants com quan per primer cop es van obrir a la llum del viure.

Lo més hermós és lo que es calla, i constitueix un plaer per a nosaltres el pensar què deu ésser i com deu ésser lo desconegut. Qui no hi atina en això? ¿Qui és que, sentint-se posseïdor d'una ànima, mirant de lluny, ben lluny, l'agrupament de cases que formen un poble qualsevol, no haurà pensat tot seguit amb aquell *qui sap què deu passar-hi allà baix*? ¿Qui d'aquests no s'imagina que darrere cada una d'aquelles finestres és força que un drama s'hi desenvolupi, que cada porta és guardadora d'alegries i penes, que pels carrers que de lluny no es veuen tal volta més d'un amb pas agitat passa prop de qui camina amb calma, que tot allò és un niu de rialles i llàgrimes, tan quiet com de lluny sembla, tan ple de pau com ho creuria el que ho mirés amb ulls de veure sols lo que miren?

Qui d'aquests no haurà igualment pensat, contemplant el mar, més blau i tranquil que mai, en tarda d'estiu, quan sols se mou d'una manera calma, que sembla fer-ho per deleït de qui el contempla?, qui d'ells no atinarà amb lo que oculta avall les seves aigües voltat d'un silenci esparverador?

Veu's aquí el meu drama. La contemplació de lo que es calla, la veneració al misteri, una pobra flor oferta a l'hermosura del silenci, flor del meu ram: si és pobra, no en tinc d'altra.

Jo la poso en tes mans, figura difusa, que amb vels espessos afebleix les cruïses del viure. Estima-la de voluntat com jo l'estimo, emboira-la i confon-la amb un dels teus petons: és la mercè més gran que podràs fer-li.

Escena

[...] Tot rep llum del balcó de cortinatges [...] D'allí ve la llum a través del transparent blanc; d'allà ve el raig de sol que es deixa caure mandrós dintre l'estada. I topant de ple en els sillons que té a la vora, a l'alfombra de colors ramplons i al metall del braser que damunt s'hi troba, se'n va amb la seva calma invasora de dret cap a la taula. I la llum que el volta de *corteig*, no, com ell, de volva d'or, sinó poruga i esblaimada, segueix els racons i raconets que aquelles parets tanquen disfressades amb quadros de vidres que rellueixen: uns de cromo llampant, altres de gravats —que qui sap lo que en altres temps valien—, barrejats entre retrats de família i ornaments i recursos que sempre troba el que li dol ser pobre i ho disfressa tot per enganyar-se a si mateix i fer-se la il·lusió de que s'aparta de ser lo que és.

Els batents de la porta central són amb vidres i estan coberts de cortinetes transparents i blanques, i a través d'elles s'endevina el corredor, que rep llum més morta i d'altra direcció.

La llum és el tot sempre. La del sol i la que el volta, per cada lloc on va té el seu saludo, la seva manera de caure-hi, el seu color especial, com si, prenent part en lo que passa on ell se posa, s'hi emmotllés tot seguit i sabés dar-li un to de llum expressa.

Allà hi entra de tristor, i amb la suavitat de sa polsina lluminosa, ho besa tot com per dur-hi consol, i s'hi estén, i calla, i escolta atent el tic-tac del rellotge penjat sobre el bufet, i espera amb quietud tot lo que pot venir.

[...]

De la interpretació

Respecte a la interpretació general d'aquesta obra, ben poca cosa queda a dir-ne. Sols cal fer present que tota ella demana una justa observació de la vida real, per lo que convé fugir del to *relumbrón*, tant en el gesto com en l'entonació, per apartar-se en absolut de tots aquells defectes de teatre produïts per la rutina ensopidora que estem acostumats a veure en quasi tot lo relatiu a l'art dramàtic.

Tota obra dramàtica, si l'execució és a consciència i prescindint d'egoïsmes personals per fam d'aplaudiments falsos, surt per ella sola tal com l'ha fet son autor, de qui són totes les responsabilitats.

Això és lo que aquesta, com totes, demana: senzillesa, finesa d'observació i supressió completa de postissos. En una paraula, justesa de bon gènere.

El teatre modern: innovador? [fragments, c. 1898–1899]¹⁰

[...] Així doncs, repassant la història d'art de tot aquest segle, poc costa de veure clar que, en el camí dels innovadors positius, Wagner s'hi va trobar ben sol, i encara avui s'hi trobaria si no hagués arribat, per ell, l'acord final. No voldria que això que dic pogués semblar en lo més mínim un despreci a tots els que, durant cent anys, tant han fet i tan bé en favor de la cultura del sentiment. Déu sap quant i com venero, però tractant de lo que tracto crec de tot punt precís dibuixar les ratlles generals, pues d'altre modo correria el perill de confondre'm, i tracto precisament *d'aclarir-me*. Parlo de Wagner perquè verdaderament ha sigut la nota única d'una innovació *quasi* completa pels lligams de l'obra seva, que reuneix quasi tots els elements destinats a produir l'alta emoció d'art.

Si parlés exclusivament dels músics, no el citaria, perquè com a essencialment músic no crec que se'l pugui tenir. Aleshores, hauria acudit amb altres o, més ben dit, amb dos: Beethoven i, encara que faci estrany, Chopin. Els demés (que valen de veres), més que d'innovar, han cuidat com molts poetes de personalitzar-se seguint els patrons que al pas han trobat, però aquests dos s'han sortit del quadro.

El primer, acceptant la forma del pare Haydn en el quartet i la simfonia, va apropiarse-les amb el domini natural del geni i de la plantilla; redibuixant-ne els contorns a sa manera, va arribar a fer-ne una forma pròpia capaç de suportar la immensa elevació del seu sentiment, que va ser en ell, com en tots els pocs que innoven, el verdader batre del cor de *l'obra nova*. El segon, a la mercè de la senzillesa més fonda, va abstruir-se per complet de lo que al davant va trobar en innumerables fileres, i va dir sense dir-s'ho: «aquí sóc jo, el món és meu perquè sofreixo, sóc el rei de les tristeses meves i el meu art les cantarà com un aucell es plany sens dar-se'n compte». I d'aquí la seva innovació, inconscient com la de l'altre, com la de tots els pocs que han innovat.

En pintura, la divagació no ha sigut menos marcada, i l'afany d'innovar ha recorregut de dalt a baix, amb reconeguda impaciència, dels desvairats impressionistes a les pulcrituds dels primitius, del *ritornello* a la pintura romàntica al modo propi de sentir, que salvo rares excepcions ha sigut impotent per sentir-se del *ramat entristit*. En conjunt, totes les manifestacions d'art s'han sentit i se senten encara angunioses de no trobar la solució de lo

¹⁰ «El teatre modern: innovador?», c. 1898–1899, original ms., carpeta 47, Fons Gual.

nou, influència sens dubte de l'acabament de cent anys de baralles intel·lectuals que amb tot no han lograt la millora dels pesars secrets, ni l'aclariment dels petits mons desconeguts.

Però tornem al drama: els moderns, al declarar indispensable la innovació en el drama, s'han mostrat en general partidaris acèrrims del teatre de tesis. Si l'art fos una matèria edificable, podríem dir que ells l'han empleada per fer-ne una gran càmera reproductiva de la que els clixés en surten velats i, per lo mateix, faltats d'una solució de tintes decidides. I, per l'esperit de comparació incurable en nosaltres, atinem que, d'aquesta mateixa matèria edificable, els cantors de l'edat mitjana se n'haurien servit per construir un castell a quatre vents, amb vistes al cel, al mar i als horitzons indefinits de la seva fantasia.

La filosofia (en volums) ha fet un mal extraordinari a l'elevada expressió de l'art, i ha servit per dar, mal donat, el títol d'artista a molts que no han passat de ser *observadors, psicòlegs o tafaners de l'esperit vulgar* (que tot vol dir la mateixa cosa). Això ha vingut a ser ni més ni menys que una equivocació, i fins una profanació, mirant-ho amb ulls de verdader devot. L'art no ha sigut invenció de cap mortal, més aviat pot considerar-se'l a manera d'altre mannà que, caigut de les infranquejables altures, serveix per alimentar els que el perceben; i, enrobustits per ell, poden més apropar-se a les blavors immenses. Així veient-lo, no cal esforçar-se gaire en fer ressaltar la remarcable distància que va de com el tracten a com haurien de tractar-lo la major part dels moderns innovadors. Servir-se de l'art per plantejar tal o tal altre problema, que sols per ser problema ha de resultar per força d'un relatiu mal gust, és sens dubte de cap mena abús intolerable.

Que l'art ha de ser humà, no ho nego, perquè són els homes que el practiquen, i poden tan sols buscar la bellesa dintre l'ambient on viuen. Però dintre de l'humà, hi cap l'altament humà, l'hermosament humà; i això, juntament al pressentiment de les bel·leses ignorades, pot ser sens dubte la base d'un art pur i essencialment emocional. En les obres de la major part dels moderns dramaturgs, la suprema emoció arriba a canvi de fatigosos esforços, i la poesia (si algun cop s'estrenés), més que filla de l'autor, ve a ser una resultant de l'observació més perfeccionada i quasi podríem dir-ne una casualitat. Passa lo que amb molts concertistes virtuoses, que es preocupen d'un modo extremat del mecanisme, i a causa de posseir-lo a la perfecció, moltes vegades sembla que diuen alguna cosa, passant a ser intèrprets de l'autor, i en realitat no són altra cosa més que intèrprets de les notes escrites: mecànics refinats disfressats d'artista.

Davant d'aquestes emocions dramàtiques, l'espectador es cohibeix, es capfica i ni per un moment experimenta la dolça sotragada del trastorn; passa

a ser víctima d'una idea d'art equivocada, perquè si el seu esperit demana l'enlairament especial (on ha d'arribar per la magnitud de l'obra realitzada), i així apartar-se de la tinta sombra que la vida rutinària li proporciona, al veure's reproduït ell mateix amb tots els perjudicis de sa pròpia realitat, li resulta ser la prolongació de la pesadilla i, per lo mateix, l'efecte ha de ser de tot punt contraproductiu. Se'm dirà que moltes vegades, en els moderns, per entremig d'aquests problemes plantejats que *semblen* no solucionar-se, s'hi dóna el *to* de la *solució*, que de saber-lo aprofitar pot ser el resultat cert que compensi l'absorció neguitosa experimentada; però ningú em negarà que aquesta depressió de l'esperit no queda compensada amb lo tan sols *suposadament* profitós que s'amaga i entreamaga cap enllà de l'altre que declaradament perjudica i que, ben sovint, per no dir sempre, s'aparta per complet dels fins de l'alta obra artística.

No és que jo sigui partidari del teatre purament lleuger, del que entreté i delita d'una manera frívola. Déu me'n guardi. Jo sóc partidari del goig dramàtic de fer sofrir elevat, de sublimisar entre llàgrimes, i, per lo mateix, el sol teatre que puc acceptar entre les diverses *fórmules* del drama modern, i sens ànim de considerar-lo teatre innovador, és aquell del que ja n'he dat mostra amb el *Silenci*, *L'última primavera* i penso dar-ne altra de nova amb *L'emigrant*, el teatre que vull titular-lo de sentiment. Això és: buscar un món gran en el racó d'una casa vulgar a l'aparença, i arribar al més alt grau d'emoció per la mes pura senzillesa, sense *transcendències* ni fam d'averiguar el perquè, fugint per complet d'aquesta qüestió tan antipàtica. Mostrar lo senzill i deixar lo fondo, i penetrant entre un especial misteri que animi a l'espectador a obrir els ulls de l'ànima per acostumar-se a dar-se compte de les belleses desconegudes, per fer-se hermós tot acostant-s'hi.

De ben poca cosa li servirà a l'ànima peregrina, que passa ràpida i sofrent entre les boires, això que en diuen món; de ben poca cosa li servirà el preguntar-se el *perquè* de tantes coses. Si la vida és ràpida, la nostra obra té de ser, evidentment, la de fer-la delitosa, buscant el delit entre honrades emocions, procurant, així, simular les crueses del *pas del fantasma*. D'altra manera, contribuïm a la pròpia infelicitat i som responsables del mal que puguem fer-nos.

És verdaderament graciós l'afany d'intranquillitzar-se el doble volent escodrinyar l'inexplicable. I que d'això se'n diu art? Mai, però mai; més aviat és un pretext per apoiar un vici propi dels impotents d'imaginació, o d'alta imaginació.

L'obra artística i la filosofia no estan renyides quan la segona ve a ser una conseqüència de la primera. Aleshores, representa ser la veu directa que, escapant-se dels sota plecs de l'hàbit poètic, parla a la part purament reflexi-

va del ser que rep l'emoció; però li parla sempre a veu baixa, deixant plaça ampla i airejada a la suggestió d'art que la domina, i d'aquet conjunt són filles les més altes emocions estètiques. Però quan la filosofia es presenta posant d'artista i desafiant l'obra que essencialment és artística, aleshores fa un paper summament ridícul, el mateix que fa un astròleg enmig d'un camp florit ple de rosada, no apartant la vista del lente, fent càlculs, prenent distàncies i fent-se la il·lusió que intima amb les estrelles... Quant més no li valdria acontentar-se de veure-les lluny i aprendre de cantar-ne les belleses.

La majoria dels moderns dramaturgs vénen a ser una secta d'astròlegs que s'entrenen fent càlculs per realitzar un viatge impossible tot i sent de no gens bon gust, i desprecien les belleses que a son pas trepitgen, fixa la vista i l'atenció a la divergent declarada de l'obra d'art. Tot això, ajuntat, pot dar una idea quasi fixa de lo que deu haver d'entendre's per gran art. La *Naturallesa* és la manifestació mare d'aquesta expressió, però mireu-la que inconscientment és hermosa. Tot creix i floreix a son gust, i dintre del més marcat desordre hi regna la més perfecta harmonia. Els jardins són els petits mons dels poetes. Representen el recull d'emocions intransmissibles. Fruit de naturalesa són els seus elements: el conjunt, obra d'home a la fi, que seguint l'exemple de la *gran obra*, hi ha portat els elements amb tota la inconsciència que li és permesa i n'ha fet un conjunt, quin treball el mostra superior als homes corrents, perquè l'acosta a les perfeccions de *l'emoció sencera*, i s'hi acosta per una empenta de sentiment senzill i enlairat.

El filòsof viu content en un hivernacle que té aspecte de laboratori. Darrere els vidres entelats, desprecia l'hermosura que no s'explica ni vol explicar-se i s'entreté analitzant arrels de les seves plantes en testos, provant o injectant gèrmens innovadors que han de portar la llum i la vida nova a les pobres plantes esquifides per la força poderosa i trista d'una senzilla equivocació. L'art pot engendrar filosofia. *La filosofia mai parirà obra d'art.*

Això, en general, és fill, sens dubte, de que la majoria d'aquests pensadors que es diuen *autors dramàtics*, al *decidir-se* a fer teatre, ho han pres com conseqüència dels seus anteriors treballs intel·lectuals, i l'han empleat com medi pràctic per exposar el resultat de la profunditat dels seus estudis, o per apoiar la raó dels seus punts de vista quasi sempre sociològics. Enterament igual que una gran modista que sostingués un teatre per fer lluir a maniquins animats el refinament del seu bon gust en decorar senyores. L'obra teatral pot ser humana i, no obstant, pot ser essencialment artística. Shakespeare ens en dona bona mostra amb lo seu. Tot se mou dessota una observació humana, purament humana, però la seva potència *estètica* ho eleva per damunt de la *ratlla realista*, tant sovint perjudicial al ser reproduïda.

Partint d'aquestes teories.

1ª Fins a quin punt els moderns han complert amb els preceptes de la *gran obra*.

2ª Quins béns han causat a la massa emocional (quins perjudicis).

3ª Quin lloc ocupen en el sentit d'innovadors.

4ª Si ho són, com ho són i en quin sentit.

Res d'anomenar ningú. Tendència general. Cites *Senyoreta Júlia*. Strindberg com a foc de tendències i d'improducció emocional elevada. D'on deriva la tendència dels moderns. Molière, Voltaire. Probable causa explicativa de les actuals tendències en relació de l'evolució del fi de segle. De la necessitat de fer clars els errors i aconsellar que això es faci amb llibre, mai en forma reproductiva, que a més de no ser estètica, pot resultar de mala intel·ligència i ser contraproduent de tot punt.

Goethe, Schiller, Racine, Voltaire, Molière.

**Teatre Íntim. Direcció: Adrià Gual.
Per als no professionals (actrius, actors, autors
i auxiliars en general) [fragments, 1899]¹¹**

Tots els que formem part d'aquest grup som companys; companys que guiats per una bona i sana voluntat, ajuntem les forces per contribuir, a modo nostre, al *treball d'art*, que es mira aquí sempre, o quasi bé sempre, només que amb un relatiu interès.

[...] Lo que segueix no és un reglament, fa tan sols de prevenció pel cas prodigiós d'algun benefici, així com prevé d'igual modo algunes coses (molt poques) de la nostra organització interior, que, per més que és tan senzilla com els nostres mateixos propòsits, cal no obstant que sigui coneguda de tot aquell que al dir-se company, és a un temps congregant de la idea d'art que ens lliga.

[...] [En cas de beneficis], l'Empresa, gràcies a la que podem bellugar-nos a gust nostre, se'n reservaria un 50%, i el rest fóra a repartir entre tots en la forma següent.

Segons el paper que cada ú desempenyi en cada obra, pertaneixerà a l'una o l'altra categoria de les cinc que s'estableixen.

Aquestes categories seran qualificades per la Direcció i anotades en els papers que es reparteixin.

Dintre de tals categories, s'hi comptaran també els que, sense ser actors, serveixin d'alguna cosa al Teatre Íntim.

Així doncs, el 50% restant dels probables beneficis es repartirà entre tots aquests, a proporció de les cinc categories.

La liquidació es farà als vuit dies de la representació, amb tots els comprovants a la vista.

Els srs. Pujol, Anglada, Giménez i Vilaregut,¹² per haver estat dels primers a contribuir a la formació d'aquest grup, pertaneixeran sempre, al prendre part en una obra, a la primera categoria.

11 «Teatre Íntim. Direcció: Adrià Gual. Per als no professionals (actrius, actors, autors i auxiliars en general)», fulletó imprès per Henrich y C., Barcelona, 1899.

12 L'empresa es funda, de fet, amb la signatura de Joaquim Pena, Claudi Sabadell, Oriol Martí, Salvador Vilaregut, Francesc Soler, Josep M. Sert i Adrià Gual. Aquestes persones proporcionen el primer capital de la companyia, cinquanta pessetes per cap (Gual vint-i-cinc). A part, també participen activament en les activitats dels primers anys Pere Portabella, Pep Moner, Antoni Ribera, Miquel Utrillo, Josep Pujol o Enric Giménez. Les primeres

Tant aquests senyors com els altres, el dia que no prenguin part en la representació, disfrutaran solsament de l'entrada i el corresponent silló.

Si algun d'ells desempenya un càrrec seguit, lo mateix artístic que administratiu, perteneixerà seguidament a la categoria que se li designi.

La Direcció es reserva el dret de crear una categoria extra, en cas de creure-ho convenient, per recompensar així algun servei extraordinari.

Els assaigs seran avisats amb la deguda anticipació.

Les faltes als mateixos seran multades seguint el mateix ordre de les categories i a descomptar el dia de la liquidació.

Els autors, quals obres accepti la Direcció, se'ls hi posaran en escena, lliures de gastos, a condició d'obtenir d'ells, d'igual modo, la primera representació, després de la qual se'ls pagaran, a comptar de la segona, els drets de propietat que marca la llei vigent.

Si l'obra no arriba a la segona representació, queda lliure de tota responsabilitat i compromís tant l'Empresa com la Direcció.

reunions de l'Íntim es fan al taller de pintor que Gual manté al carrer de Sant Pere Més Alt, i si no, al taller de Josep M. Sert, al damunt dels telers de la seva família, al carrer de Trafalgar.

Enric Giménez interpreta, entre altres, *Ifigènia a Tàurida*, *La culpable* o *Espectres*, i anys a venir intervindrà activament en la fundació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic i en la majoria d'empreses associades a l'Íntim; entre les quals, els Espectacles Audicions Graner o «Barcinógrafo». Giménez, de fet, és fill d'un actor aficionat, Manuel Giménez i Iroz i va treballar com a actor abans d'entrar a l'Íntim. En aquest sentit, forma part de la companyia que dirigeix Enric Borràs al Teatre Novetats (1894). De tots els intèrprets de l'Íntim Giménez és qui té una trajectòria professional com a actor més sòlida i ininterrompuda.

Josep Pujol i Brull (1880–1936), arquitecte i pintor, actor a *Silenci* o a *Ifigènia a Tàurida*, membre, com Gual i Vilaregut, de la Societat Catalana de Concerts. En el camp literari, va ser l'autor de la lletra de la sardana coral d'Enric Morera, *Marinesca* (1898), el traductor al castellà de l'obra de teatre d'Àngel Guimerà *Gal·la Placídia* i al català de l'obra *Torquemada en la hoguera* de Benito Pérez Galdós (1903 *Torquemada en el foc*). Escriu a la revista *Juventut* i forma part del nucli fundacional de la revista *El Teatre Català* (1912). Pel que sembla, Pujol també interpreta, en data indeterminada, un dels primers monòlegs de Gual: *La mosca viroñera*. El 30 de gener del 1899 és l'encarregat de llegir els mots de presentació de Gual a la seva *Blancaflor*, al Teatre Líric. Són Pujol i Lluís Reig qui es fan càrrec de l'Íntim mentre Gual és a París al tombant de segle.

Salvador Vilaregut (1872–1937) és un antic company d'estudis de Gual. Estudia dret i treballa com a periodista. També assisteix a la tertúlia de les germanes Llorach. Precisament, l'any 1902 hi estrena com a protagonista la seva traducció de *La campana submergida* de Hauptmann. Col·labora a diversos diaris i revistes com ara *El sol*, *La Renaixensa*, *Pèl & Ploma*, *La Veu de Catalunya* o *Juventut*. És conegut per ser el primer traductor al català de les aventures de *Sherlock Holmes*. Com a actor del primer Íntim intervé, per exemple, a *L'alegria que passa* de Santiago Rusiñol, *Ifigènia a Tàurida* de Goethe (en la funció del Laberint) o *Interior* de Maeterlinck.

Si els autors prenen part en la representació de la seva obra, pertaneixeran a la primera categoria, lo mateix durant la primera que de la segona endavant.

Els traductors seran igualment considerats, tenint en compte les combinacions o tractes que amb els autors hagin fet.

Els sr. Giménez té al seu càrrec la subdirecció, així com la *jefatura* de l'escena.

El sr. Vilaregut té al seu càrrec la Secretaria de Direcció (Passeig de Gràcia, 10, 2on).

Siguem bons companys, treballem amb fe i ens estimarem el doble.

Barcelona, 1899

Carta pròleg [*L'estudiant de Vic*, 1900]¹³

La mala sort (de moment) d'aquella pobra *Blancaflor*¹⁴ no havia pas d'influir en lo més mínim a la [illegible] per insignificant que fos en els meus plans. Saps perfectament que una de les manifestacions de lo que podríem dir-ne el meu teatre és la del desenvollop escènic d'aquests temes populars tan atractius per qui sap sentir-los i fruir-los amb la beatitud d'esperit més adorable.

Aquí he provat de nou lo que en mi no necessita proves per convenc'm, pues estic perfectament segur del resultat estètic d'aquests intents. En *La presó de Lleida*, canviada en títol per *Princesa Margarida*, de la que res ne coneixes només que l'assumpte en general, provo lo mateix però dant-hi major desenrotll; en faig tot un drama que, sens dubte, pot ser hermós si les forces no em deixen. En aquest, dono també un pas al costat de la *Blancaflor* i endavant d'ella, ja que l'assumpte se'm presta més a dar en el conjunt més moviment i més color dramàtic. En la *Blancaflor* vaig ser massa innocent, vaig voler conservar intrínseca la puresa de la cançó, i això va fer riure. No vull dir que aquí adulteri en lo més mínim la cançó que em fa de tema —Déu me'n lliuri!—, però el tot ofereix més interès i encara, per segons qui, no dubto que ha de resultar d'una fredor i poc interès remarcable. Res hi fa.

He tractat en conjunt de presentar amb tota claredat possible un moment de passió humana que acaba més enllà. M'he permès barrejar-hi elements estranys, però no he pogut prescindir d'ells, perquè tampoc és cas de deixar arraconat del tot el *jo mateix*. Però fins en aquest he tractat de ser lo menos presumptuós possible. Hi trobaràs una iniciació del poeta popular inconscient, i una de Parca també. Tal vegada, pels que es miren les coses amb els ulls del cap, resultin aquestes dues figures d'una innocència ridícula, però l'haver fet gallarets d'intellectualisme en una cosa que ha de ser només el bufar suau del sentiment m'hauria semblat més innocent encara. No és ell el poeta de les llegendes arcaiques, ni el cantador que enamora la dama, ni cap successor del Dante que passi per l'infern i el purgatori de la vida real, no és ni deu ser, en fi, figura d'aspecte transcendent, és el pressentiment de poesia, el sentiment que passa i canta, res més que això... Com la Filosa és la Parca rondinaire, el presagi de mort amb tota la senzillesa que el pugui sentir l'ànima del poble llegendari. No té per germana ni Laquesis, ni Àtro-

¹³ «Carta pròleg» a *L'estudiant de Vic*, set.-des. 1900, original ms., núm. 1422, Fons Gual.

¹⁴ Estrenada, conjuntament amb *Interior* de Maeterlinck, al Teatre Líric de Barcelona el 30 de gener del 1899.

pos, ni està al servei de Júpiter, és només la insinuació fatal de la manca de vida. La missatgera de *l'acabament d'aquí*, la síntesis popular de les tres deïtats germanes que cuidaven de l'ordre natural de les coses. Les demés figures prou les veuràs, són, com dic en el pròleg de la *Blancaflor*, «nosaltres mateixos, sempre nosaltres».

No sé si aquesta obra es representarà. En dubto. He procurat a la primera ocasió dar senyals de vida damunt mateix d'aquells camins que de lluny podien semblar, un dia equivocats i abandonats avui. Res d'això. Som lo que érem i més ho som com més anem, i ho serem més tant com puguem ser-ho.

No vull dir res de la interpretació. Cau d'ella mateixa. En tot la més perfecta senzillesa, és lo sol que es pot advertir en bé de l'obra.

Una tragèdia és un seguit de plors i exclamacions, de sentiments que es canten, que no es poden quedar dins. Això meu, tan menut, ve a ser un eixam de llàgrimes i penes fondes i quietes... un sospir de tristesa. Res més...

El Teatre Popular. Plan-estudi llegit en l'Associació Popular Regionalista, la nit del 2-4-1901 [fragments, 1901]¹⁵

Companys: no vinc a dar-vos lo que se'n sol dir una conferència. Vinc a llegir-vos fragments agrupats d'alguns estudis [...]. Jo entenc que les conferències no deuen ser altra cosa més que una íntima conversa, en la que poden exposar-se tota mena de pensaments encaminats a un objecte determinat. No la concebo llegida. Del moment que és llegeix, ve a ser més aviat *rendir compte* d'un pla o d'una opinió [...].

He titulat aquests pensaments o projectes fosos en un, «El Teatre Popular». En ells, vull posar-vos de manifest la manca d'aquest teatre a casa nostra, els perjudicis que la tal manca ens porta, don podem treure'l i els béns que pot reportar-nos repercutint en l'educació artística de la nostra massa. Aquest és l'objecte de quant vaig a contar-vos, i us demano per endavant, no aquella indulgència amb què l'orador d'ofici sol implorar l'aplauso rutinari, sinó l'atenció més esplèndida i la més perfecta *bona fe* per entendre la *meva*.

[...] En quatre grans branques podem dir que es divideix el *Teatre Universal*.

La primera d'elles, el *Teatre Grec*, troba la seva font en els festivals dedicats a Baco. Aquí s'inspira Tèspis per treure'n més profit imaginant l'escena, i seguint la seva iniciativa Èsquil, Sòfocles i Eurípides porten la tragèdia al perfeccionament, amb tots els seus esplendors.¹⁶ Els romans els imiten sens arribar de bon tros aconseguir semblar-s'hi.¹⁷

La segona branca neix en l'edat mitjana, després del repòs d'art que d'una manera general va regnar quan aquells segles de barbàrie que varen seguir a la decadència romana.

Els *joglers*, els *histrions* i els *menestrels* [*sic*] reciten i canten les seves composicions seguint castells i places públiques.

Cervells més experts imaginem, inspirant-se en els abans citats, les *santes representacions* dels misteris, que amb el nom d'*Autos sacramentals* varen començar per ser donades en els mateixos temples.¹⁸

15 «El Teatre Popular. Plan-estudi llegit en l'Associació Popular Regionalista, la nit del 2-4-1901», publicat en tres números a *Juventut*, 63-64-65 (25 abr. 1901, 2 maig 1901 i 7 maig 1901): 288-290, 307-309 i 315-317.

16 525-456, abans de JC. (*Nota de l'autor.*)

17 Abans JC i 265 en JC. (*Nota de l'autor.*)

18 1263. (*Nota de l'autor.*)

Aquest gènere persisteix, sobretot, a França i Espanya, i el cultiven igualment Itàlia, Alemanya i Anglaterra. França, no obstant, hi dona una nota marcadament distinta, al subdividir-se la confraria dels *germans de la caritat* (intèrprets dels *autos*) en les comparses, que, amb els sobrenoms de *Enfants sans souci* i *Sots*, se dediquen de ple a les moralitats, *farses* i les *sotises*. És per aquest temps que l'Anglaterra, aprofitant el gènere, l'aixavacanés i en fes una barreja innoble de sagrat i profà, durant quin temps també s'inicià la comèdia italiana, que improvisen els actors amb una gràcia i discreció de per tot alabades, i sobretot a França, on varen exercir gran influència a l'alternar amb els *Enfants sans souci*, en l'Hôtel de Bourgogne, d'on n'havia de néixer més tard la comèdia francesa.

A la tercera podem dar-li ben bé el nom de *Renaixement de l'art dramàtic*, que floreix a Espanya amb un Lope de Vega (1562–1635), a Anglaterra amb un Shakespeare (1564–1616) i a França amb un Corneille (1608–1684), i el gran Molière més tard (1622–1673).

A partir d'aquests moments, pren el teatre una forma determinada i potent, que marca el camí fins als nostres mateixos dies. Els noms citats abans són ja prou perquè puguem estalviar-nos el citar-ne d'altres, i el parlar-ne d'una manera més extensa, que no ens permeten ni el temps de què disposem, ni el fi que perseguim, ja de bon principi exposat.

La branca quarta interessa lo mateix als últims del segle XVIII, que als començaments del XIX.

Goldoni cultiva a Itàlia la comèdia d'observació amb una finesa sens igual (1707–1793); Beaumarchais, a França, es revela amb les seves, plenes del sol de l'Espanya (1732–1799); els espanyols Moratín i Bretón treballaran també el gènere comèdia amb més finesa que vigor (1760–1828, 1796–1812), i els fills de l'Alemanya, Goethe (1749–1832) i Schiller (1759–1805), espleten amb tal força, que donen sens dubte la nota més ferma del teatre d'aquells temps.

Poc interès ofereix el teatre en la resta de les nacions, però cal fixar-nos atentament en la iniciació que pels temps de Lully (1633–1687) pren a França l'òpera còmica i el ballet, gènere que s'ha fet avui extensiu a totes les nacions, com ens cal també fer remarcar que pels mateixos temps prenia peu la iniciació del drama líric, del que va ser-ne sens dubte el més ferm i potent cultivador el gran Glück (1712–1787), que havia d'immortalitzar-s'hi.

Costa poquíssim veure, doncs, que cada una de les generacions per les que passaven les exposades manifestacions d'art dramàtic, trobaven en elles la delectació directa i espontània que els omplia les necessitats de l'esperit.

Els grecs se veien reproduïts en la seva pròpia mitologia; els de l'edat mitjana es sentien bé sota la impressió de les pròpies supersticions que els aclaparaven, i tan bon punt l'esperit de disbauxa, per l'exageració del riure,

s'iniciava, la *sàvia* comèdia, en el renaixement de les lletres, va conduir les masses a l'exemple i a la precaució.

Aquest teatre, que tan esbossadament hem tractat, podem qualificar-lo d'*històric*; i qualificarem de contemporani el que, arrencant de principis del segle XIX, ve cap als nostres dies.

A l'arribar-hi, si el comparem amb el que hem qualificat d'*històric*, poc ha de costar convence-us de quant lluny se troba d'igualar-lo, i més si es té en compte el desenrotllo proporcional que en sens número d'altres branques s'ha iniciat en els nostres dies. No cal esforçar-se gaire per seguir el camí d'aquest art dramàtic dels temps actuals, i veurem que, salvo rares excepcions, en son conjunt ha tendit d'una manera claríssima al mercadeig del sentiment, i és per aquest sol costat que ha sentit la influència dels presents progressos; però dels progressos mercantils, fonament de tantes fortunes i destrucció de tantes intelligències, disposades encara que només fos a l'admiració de lo sa i l'hermós.

Al principi del segle XIX, el teatre va passar un moment d'encantament remarcable. La revifalla va esclatar amb un desenfrenat romanticisme, repercutint per tot Europa.

Els autors treballaven amb perfecta i manifesta col·laboració amb els empresaris, i l'interessant era afalagar el públic que pagava. Això passava lo mateix en el drama que en l'òpera, on el ball solia tenir una marcada transcendència. Les obres dramàtiques venien a ser una mascarada indigna on s'abusava de la susceptibilitat de l'espectador, efeminant-li els sentiments i adulterant-li les passions. Mai va presentar el teatre l'aspecte de sinceritat que deu predominar en tota obra essencialment artística. La burgesia s'anava iniciant dominadora de la situació material, i l'espectacle escènic, lluny de ser un reconfort de l'esperit, servia de passatemps al *senyoriu*, que es delectava tant en la tonada cançonera d'una melodia cursi, en boca d'un personatge històric, com en el conjunt de ballarines ben formades, o en la flamant passió de les dames i els galans de color trencat i silueta desvalguda.

La sola reproducció de lo clàssic (que ben bé escassejava) podia servir d'element als esperits excepcionals. De tot l'altre, no se'n treia res més que la deformitat del sentiment i la grossera educació del sentit estètic.

Si ens poguéssim entretenir a fer les degudes excepcions, parlariem de la marcada empena que la França donava a l'òpera còmica, iniciada en l'anterior segle; del *sainete* implantat a Espanya, i de la tendència alemanya representada per Weber, de buscar la forma determinant de l'obra escènica musical, i del gran Byron, glòria de l'Anglaterra.

Però de ben poca cosa podria servir-nos, ni que triguéssim el temps que ens caldria. En primer lloc, perquè no cal la nostra vindicació als autors, ni

a les tendències sanes, que ja ocupen el lloc d'alta dignitat a on va posar-los el compliment de la seva santa missió, i en segon lloc, perquè totes aquestes excepcions no varen ser prou per combatre la plaga d'explotadors cursis que predominava, i predomina encara avui.

Enmig d'aquest camí de divagacions (que en bona part avui encara experimentem), el Pare Wagner va venir a dar la nota colossal que portava la decisió d'un triomf en el seu segle, la comprovació dels esforços als segles passats i l'advertiment de victòries noves als segles venidors.

Wagner va concebre l'art escènic com reunió de quants elements fossin precisos per completar la impressió desitjada, arribant en tots sentits a l'alta suggestió de l'anhelat.

Al trobar la perfecta fusió de la paraula amb la música, va saber dar a un temps la delectació justa al fons del nostre esperit, que li cal l'emoció de lo palpable, com a l'altra part, que necessita l'emoció de l'inexplicable, condicions que han fet de la seva obra magistral la pedra on se sostenen quantes altres pedres han d'anar formant el gran palau de l'obra de sentiment.

La França ha anat seguint bona cosa dels camins senyalats a principis del segle, tendint més o menys al realisme, però no ha deixat d'ésser tradicional en bona part dels errors comesos (i parlo sols en el sentit de la producció). Avui està de ple entregada al *melodrama de poeta*, que Rostand explota amb fortuna. Els cal l'aparató de l'escena i lo flamant de les robes i les llums, els atrau la tafaneria de les èpoques brillants, la intriga i el patriotisme un tant aixavacanat.

Al fer alta comèdia, no poden generalment prescindir dels esplendors ni de la intriga de les misèries actuals, lo que els mostra alabadors dels seus propis defectes. No deixen, per altra part, el melodrama ni el *vaudeville*, per *intrigar* insensatament els uns i *distreure* (segons diuen) els altres, ni abdiquen dels *grans espectacles*, ganxo dels forasters.

L'Alemanya, l'Anglaterra i la Itàlia han viscut alimentades de traduccions procedents quasi totes d'aquest teatre francès, i fins fa poc, no compten amb alguns autors que fan esperar bona cosa del seu art dramàtic (sobretot la primera), al temps que en la Suècia i la Noruega s'implanta el teatre intel·lectual, més savi que sentit.

El teatre de Wagner per un costat, i aquest que hem citat per un altre, representat per la figura del gran Ibsen, són sens dubte les dues notes més característiques del teatre contemporani. I recordant el nom de Maeterlinck, que té marcadíssima significació en el moviment teatral modern, com el de Péladan,¹⁹

19 Joséphin Péladan (1858–1918), escriptor i ocultista francès. El 1888 Péladan funda l'orde cabalística de la Rosa-Creu. Entre els membres d'aquest orde, destaquen Erik Satie i Claude Debussy.

que ha assenyalat camins d'esplèndida senzillesa, passarem, per acabar aquesta curta orientació, a veure ràpidament què ha fet durant aquest temps la nostra Espanya en el seu món del drama.

Ajaguda a l'ombra de les grandeses passades, ha vist desfilat el segle XIX quasi sense dar, ni per un moment, mostres de vida pròpia. Amb més bons actors que autors, les traduccions sovint mal escollides servien de pa quotidià al públic rutinari i indiferent. L'original quan no era fort era fluix, sense que mai pogués arribar a despertar l'esperança d'un teatre pròpiament nacional i verament artístic.

[...] Ens cal [...] saber a punt just quines emocions busca en el teatre l'actual humanitat, o més ben dit: quines emocions pot trobar-hi, triant d'entre elles les que poden interessar més directament a la cultura de la massa.

Segons el meu modo de veure, a quatre es redueixen els grups d'on se'n pot treure el resultat que ens demanem. Pot buscar-se en el teatre actual, l'emoció del *riure*, la de la *intriga* o l'*esplendor*, la del *cap* i la del *cor*. [...]

Posarem al davant d'aquestes quatre divisions els espectadors de la nostra terra i tractarem de veure *quins* són que van a *quina* de les emocions senyalades, com ens adonarem dels *desemparats*, en quin cas trobarem la falta de lo que ens interessa.

No cal oblidar ni per un moment que tot quant conto i exposo va de dret a una conclusió que s'empara en el títol d'aquesta diguem-ne conferència, dedicada de ple a l'exposició d'alguna cosa que estimo transcendent per al bé del poble, que avui sol viure en un descuit d'emoció que fa tristesa [...].

Els que busquen l'emoció del riure són els malcriats, els que anhelan fer de la vida un seguit d'enginyoses dilucidacions que no s'inventen, el burgesès que es passa (segons ell) el dia absorbit pels negocis i, en sent vespre, es creu amb el dret de que el distreguin i el facin riure, adormint-se satisfet i tenint l'endemà més clar el cap per explotar el pròxim.

D'aquests no en compta la massa, però si en compta de molts que, a falta d'altra cosa, opten per la *graciositat* de la paraula. Vull dir que bona part de la massa s'aboca a l'emoció del riure insubstancial. Però, quin bé pot reportar-li?, quina educació que el fortifiqui en podrà treure?

Els que busquen l'emoció de la intriga o l'esplendor, són els que tenen necessitat de bellugadissa d'imaginació, disposats a interessar-se per les coses que s'oculten, propensos al bé, a sentir-se indignats contra el mal, entusiastes de l'engany fins a fatigar-s'hi, satisfets a la fi per l'apoteosi de l'autoritat redemptora. La massa s'hi tira, cap aquest costat, amb to i que és un dels més descuidats i perniciosos, perquè en sos procediments s'abusa del sentiment verge del poble i les mitges tintes no s'hi cultiven. D'aquesta mena d'espectacles, el poble no en treu cap resultat de refinament. Crien senti-

ments obertament generosos, o bé accentuen disposicions cap als mals camins. Fan blancs o vermells, les tintes de traspàs que sostenen sempre l'harmonia en tota obra d'art, no hi existeixen. Ajuntem a tot això el poc valor literari i artístic que quasi sempre tenen, i podrem deduir en conseqüència la quasi completa inutilitat del gènere.

Pel costat de lo que hem dit emoció d'esplendors, s'hi poden comprendre les obres que coneixem amb el títol de *màgiques* o *d'espectacle*. La primera d'aquestes dues classificacions no fóra despreciable si s'haguessin dedicat a produir-ne gent de verdadera imaginació, de lo que n'hauria tret bé el poble, deixant-se conduir a regions purament ideals en les que sempre hi ha fonts d'humanitat, i això no fa mai cap mal, molt al contrari. Però del modo com se fa avui, amb base de conceptes mesquins i d'una manera rònega, sense cap mica de bona fe, queda molt com els purgatoris d'iglèsia que, lluny d'imposar, fan ganes de pensar que *no s'hi deu pas patir tant com diuen*. En aquest concepte s'extravien ben sovint disposicions fèrtils.

Queden després els balls d'espectacle, que poden ser admesos quan signifiquen una de tantes branques que tendeixen a l'emoció òptica, però branca de cap amunt de l'arbre, que no pot ser acceptada si falten les soques mares més veïnes a les arrels, No és, doncs, per al poble.

Segueixen després els de l'emoció del cap. Els que busquen aquesta emoció hi van plenament disposats a pertorbar-se, o amb el propòsit d'asserenar-se altres vegades, logrant-ho ben poques d'elles. És un teatre de plantejament de problemes quasi sempre irresolubles, de presentacions de tesis on se poden combatre prejudicis socials i religiosos, tendint sempre, si es vol, a descobrir el verdader camí ample per arribar a l'honestetat del viure, amb ple i complet equilibri de la balança social. I vull dir amb això que es fa simpàtic i que és fins de gran necessitat, però això no és afirmar que el cregui de gran utilitat per a lo que hem acceptat com a poble, perquè per anar als llocs s'hi va caminant, si s'hi vol anar fent un salt sobtat i bruscat, un s'exposa a arribar-hi doblegant-se les cames al caure en terra, quedant impossibilitat de caminar per tots els dies que li queden de vida. Passem-ho, doncs, de llarg i deixem-ho per als *disposats*.

Els que busquen en el teatre l'emoció del cor són els que constitueixen lo que s'entén per massa. No se'n donen compte tal vegada, i així i tot volen, el demanen inconscientment. Però on poden trobar-lo? Busquen d'aquí d'allà, els surt una proporció insignificant, que si es tractés de menjar, podríem dir que es morien de gana al cap de l'any.

Disposen d'algun drama passional que no els hi fan perquè *no dóna*, i si algun els en serveixen, exploten la part cursi d'aquest sentiment ridiculitzant-lo. Això fa que els que manifestament senten aquest gènere de teatre

hagin de viure obligats a renunciar-hi, i el poble, que s'hi tiraria de cap si el tingués, [...] en viu privat, i lo que és més trist, ignorant-lo.

Ben clar veiem que en cap d'aquestes quatre divisions hi trobem lo que ens cal per cultivar l'esperit de les masses. No he parlat de la *zarzuela*, puix correspon al gènere que *fa riure*, del que ja n'he dit quelcom, i omple la primera de les classificacions. Ni tampoc res he dit respecte al drama líric, lo mateix alemany, francès que italià, per ser art purament d'importació. Podreu dir que també ho és aquell teatre intel·lectual, com el mateix melodrama, però aquests dos gèneres, si n'he parlat, és perquè afecten més directament la massa, per ser pastats descaradament.

De tots modos, cal fer present que cap gènere d'art teatral és despreciable quan ve de bona font i està degudament col·locat a son lloc, com he indicat al parlar del teatre d'esplendors.

En Shakespeare podem trobar un exemple pur de lo que sostinc.

Fa riure en sa *Fera domada*, intriga i atrau amb esplendors amb el *Somni d'una nit d'estiu*, en moments de *Hamlet* és tot cap, i en el *Romeu i Julieta* és tot cor i sentiment.

Però això, que és veritat pura, no ens lliura per complet dels perills que ens volten. En primer lloc, perquè els exemples citats no poden interessar d'una manera espontània a la massa inculta, que és la que es tracta de reanimar, i en segon lloc, perquè fins acceptant que tard o de jorn pogués aquesta massa fruit-ne d'una manera completa o relativa, no podríem acceptar-ho tranquils els que ens sentim disposats a la lluita, perquè ens trobem en el cas de no haver quasi intentat, i ens exposem a passar per despreciables de lo que tenim arraconat i pot servir per a l'obra gran de l'educació del nostre poble.

És aquí on ens cal preguntar-nos si podem viure en completa tranquil·litat de consciència deixant que cada dia s'esgarriïn més i més els criteris que no són dirigibles per ells sols. És partint d'aquest punt de vista que ens cal convence'ns de la necessitat indiscutible del nostre *Teatre Popular*.

Diu Schiller que el teatre secunda la justícia social, i que és escola de sabiduria pràctica, guia en el camí de la vida i clau segura per descobrir els secrets del cor; que ensenya l'home a conformar-se amb el seu destí i contribueix a formar *l'esperit nacional*.

Lo que diu Schiller és tan hermós com cert. Ja ho veieu, doncs: fins per aquest costat no podem deixar de persistir en aquesta empresa.

El teatre català, del que no puc parlar-ne amb la claredat que caldria, no ha sigut fins avui altra cosa més que una iniciació que va prendre peu en les *gatades* predilectes dels nostres pares, sens un fi verament artístic, i quan va voler ser-ho, va caure en el ridícul.

Mai serà prou ben alabada la memòria de qui va, així i tot, iniciar-lo, però ens cal veure les coses amb tota la claredat possible per ser més fermes en els nostres propòsits. Si actualment troba fortuna de cops a cops, en els més d'ells porta una vida anèmica, i fins en els moments de veritable bona sort, no va de dret al poble per refinar-lo fins a on se pot esperar. Parlar de l'actualitat del nostre teatre català demanaria una conferència especial, i així i tot seria exposat el fer-ho, per lo difícil que es fa parlar dels amics que es respecten i les confusions que poden establir-se al dir veritats filles d'una sinceritat sense taca. Deixem-ho tal com està i parlem del que no tenim, que sempre és hermós parlar de tot allò que s'anhela.

Hem convingut que ens cal aquest *Teatre Popular*. Busquem, doncs, d'on podem treure'l.

[...] L'esperit del nostre poble necessita un aliment espiritual que no se li dóna.

El poble no és pas responsable d'una mala educació estètica, com no pot ser-ho de no saber de lletra una criatura de vuit anys. El poble en el seu conjunt no passa mai de la menor d'edat i necessita de qui es preocupi del despertament de les seves facultats. Ningú més cridat a preocupar-se'n que l'exèrcit de creuats que amb nom d'artistes i poetes tenen la santa missió de vetllar pels esperits adormits. Un dels factors que més poden interessar per a aquest despertament és el teatre, per ser tot ell una impressió directa, cridada a reproduir amb tots els elements imitatius de la naturalesa quantes visions i episodis poden commoure d'una manera que, després d'absorbir, eleva.

Si per a aquest fi hem trobat lògic despreciar els elements que hem lleugerament estudiat abans, ens cal descobrir-ne un que ompli el nostre propòsit, i aquest el trobarem en les fonts del nostre art popular. Això no ha pas de sorprendre'ns. Tot lo que ha persistit de sentiments altament estètics ha vingut de les fonts populars, ha sigut fill de les tradicions i les llegendes. Així ho hem vist amb els grecs com en els de l'edat mitjana.

Shakespeare, de la llegenda treu bona part de les seves tragèdies, i és d'elles que neix el seu fill Hamlet; Goethe, d'una llegenda de Vichnau (segle XIII) en fa viure el seu gran doctor Faust, i Wagner, del que ja hem parlat, no ha fet altra cosa més que arribar per la llegenda a la completa suggestió de la massa de tota Europa, amb vistes a Amèrica.²⁰

20 «La llegenda, sia la que es vulgui l'època i la nació a què pertany, té l'avantatge de compondre exclusivament lo que aquesta època i aquesta nació tenen de purament humà, i de presentar-ho baix una forma original senyaladíssima, i per lo tant tan intel·ligible al primer cop d'ull.» (Wagner, *Carta-pròleg a Federic Villot*). (Nota de l'autor.)

Nosaltres tenim llegenda, tradició, i ens la mirem sense veure-la. Això és trist. En el pròleg d'aquella pobra *Blancaflor* que vàreig donar a conèixer fa tres anys, parlava d'una manera plena d'amor de la immensa influència que sobre nosaltres exerceixen totes aquelles coses que, tenint per font el bressol, arriben a presentar-se'ns amb la magnificència de lo transcendent i hermosos alhora, Són belleses plantades en llavor en el fons de les nostres ànimes, que rebroten en l'edat de les concepcions, en aquella mateixa edat en què comencem a distingir la primavera de la tardor, en la que sentim la necessitat de ser aimats i d'aimar per ser ditxosos.

[...] La primera espurna d'art que ens han posat a l'ànima ha sigut la que ha vingut per boca d'una dona covant els nostre somnis, com si la dona, misatgera dels àngels, rebés d'ells la missió d'adormir-nos dolçament, disposant-nos al despertament dels encisos.

[...] Procurem arribar amb els nostres esforços a la perpetuació de les llegendes nostres, i tant de bo puguem un dia veure-les totes reunides, reposant majestuosament en el seu propi palau, en aquell construït pels seus fills, fills de la pàtria d'elles mateixes. Procurem tenir un lloc on puguin ser ensenyades als fills de l'avenir, i com que totes varen néixer de la bondat i l'hermosura, amb l'exemple que donin. Quan el poble arribi a ser coneixedor de lo bo que li han dat en herència, començarà a sentir-se ditxós, i desota les felicitats que l'esperen se trobarà en disposició de pensar amb claredat, i d'estimar més lo que li demanin. Això és lo que ens falta.

[...] Quants cops l'he vist aquest teatre meu, que jo voldria veure'l alçat per dir que és nostre! He començat per imaginar-me tant el lloc que ocupa, com els camins que hi duen, i el romiatge que es segueix per arribar-hi.

L'he vist situat en una cima que no té costes sobtades, al mig d'un prat disfressat de jardí, destacat al fons d'un cel blau i besat pel sol del bon temps.

Un camí hi condueix tan bon punt s'hi arriba. Camí ample, amb fileres de rosers als dos costats en quines parets, per on s'enreden, s'hi veuen reproduïdes amb fermes pintures les llegendes més nostres; s'arriba al gran pla, on aquest camí es parteix en dos i al mig de quina divisió un llac, amb dos cignes que oscillen movent noblement el coll, sembla disposar a la quietud en profit de la delectació pròpia.

He vist el poble [...] entrar en la sala i assentar-se, omplint de gom a gom totes les places, quedant atapeïda de cors batents alhora i d'ulls fixos en la cortina closa. Un cop descorreguda, he vist com la massa s'ha abstret davant del cavaller engalanat passejant-se per damunt de catifes verdes del bosc silenciós, i en boca d'ell he sentit els saltants de poesia venint de la font fresca d'on l'aigua ruixa els prats de flors de tots colors, i m'ha semblat endevinar l'alta suggestió del poble atentiu, com si es veiés en un mirall que el decora

reproduint-lo. I l'he vist després ple d'amor i de bondat al sortir-ne, i l'he seguit tota la setmana, adonant-me que fins en els moments de la més terrible fatiga del treball amoïnós s'ha sentit engalanat com el cavaller s'hi sentia, incapaç de mal pensar ni mal obrar, per la força suggestiva d'una emoció que el purifica. Y... sabeu per què el duc tan viu en mi aquest anhel que us conto? Perquè ja m'he sentit a punt de veure'l trossejat en el moment que, tot joiós, vaig voler per primer cop ensenyar-lo. Jo em creia que aquest públic que es diu culte havia d'agrair la temptativa de fer obra d'una espurna que ens ve de temps passats, i en adonar-me en la mateixa escena que el movia a riure lo que era inspirat per aquell candor de què som fills, vaig tenir un moment de pertorbació i de dubte, que ben prompte convertia en decisió de tirar avant, més animat encara per la reprovació d'aquell públic fred i malagradós.

Va ser aleshores, us ho confesso, que vaig creure que la vera acceptació del meu teatre popular, cas d'existir, devia existir en l'esperit del mateix poble, i se'm va aparèixer com visió consoladora l'obra realitzada com us he contat, a grans trets, ben poc fa.

Entreteniu-vos a pensar lo que us conto, i veureu com tota la raó no em manca. Vulgueu, amb ver amor i sabia fidelitat, descobrir tot un drama en el més petit proverbi, en la més insignificant cançó de la nostra terra, i veureu com endins d'aquella simplicitat s'hi remouen impacients un sens fi de passions sempre nobles, que són el més sa fortificant del sentiment humà. El desenrotllo de la llegenda fa despertar un entusiasme quins resultats són la bondat, l'heroïcitat i la bellesa, i el poble que té fills bons, valents i hermosos, mai podrà morir. Ajunteu a tot això un desenrotllo sensat i ple de passió, sense desnaturalitzar el candor de la llegenda. Trieu-la bé, però no la malmeteu un cop triada.

No hem tampoc de reduir-nos a la llegenda purament nostra. Totes les llegendes són germanes i totes són hermoses, i sols amb elles i per elles podem els homes arribar a la comprensió dels secrets humans.

Agafem la poesia popular i desenrotllem-la. No ens descuidem de fer-la ressortir de temps en temps perquè acoloreixi atinadament l'adaptació que en fem. No abdiquem tampoc de la nostra fantasia. Siguem devots, però no fanàtics i viurem en plena felicitat.

Res us puc dir de moment de com concebo la relació i la importància que la part musical pot tenir en aquest art. Hi ha de moment alguna causa que em priva de parlar-ne com voldria, però tan bon punt pugui, ho faré. I si un dia veiem satisfets els anhels nostres i ens trobem sota les arcades del gran edifici, ens abraçarem plens de goig, somriurem a l'ombra de l'aspiració complerta i serem joves per anys que tinguem perquè haurem *pressentit*.

És a lo que hem d'aspirar, companys: a ser joves, mal el pes dels anys ens mati. Jo no voldria res més, sinó que les proves que he dat, i les que tinc a punt de dar, fossin la llavors d'una obra regeneradora del bon sentit.

Per moments penso que no hi arribaré, perquè fóra per mi massa alegria, però al recordar que aquesta alegria significaria un marcat bé per a tot un poble, confio amb el poder que mou les coses i visc en la confiança del triomf nostre.

No decaiguem en la lluita, siguem forts, siguem bons i esdevindrem dignes d'ànima i de ser aimats dessota el mantell de l'amor gran.²¹

21 Després va llegir la *Blancaflor*, mostrant-la com exemple i primer assaig de quant havia exposat abans, dant una impressió sincera i ràpida de la mala acollida que tingué el dia del seu estreno en el *Teatre Íntim (Líric)*. (Nota de l'autor a l'edició original.)

Pròleg [fragments, *L'emigrant*, 1901]²²

[...] Mai he treballat, ni treballaré mai, per captar-me l'aclamació *frappante* dels més. Per arribar a tal punt, cal *anar-hi*, i jo aspiro a que *vinguin*. [...] Si els elements que formen el públic en general tinguessin en el seu dintre aquell esperit de tiferania que fortifica i que preveu; si arribessin a trobar la fruïció en el misteri; si es trobessin, en fi, un terror fètil perquè l'obra d'art fes en ells de llavor (que nodrida per ells mateixos vingués a ser obra completa, a la manera que cada esperit se l'adaptés), aquest drama, o quant menys la intenció d'ell, fóra sens dubte d'un resultat esplèndid. Però avui no pot ser-ho, o no és natural que ho sia. Viciat com està el públic a que li donin tot fet (i mal fet ben sovint), ha prescindit per complet del paper que pot jugar en les emocions estètiques, i es creu fins víctima d'un abús quan no li serveixen les coses sens obligar-lo a fer el més petit esforç d'intelligència. Tant se val. No hi ha cap llei que ens obligui a seguir pels camins d'errades que tenim al davant, i ni que hi fos, existiria per als que troben gust en emancipar-se, conduïts per un convenciment que fa viure el doble.

[...] Els sentiments solen lligar-se i reproduir-se en formes semblants, i sols quan se logra fondre'ls tots en un de sol i potent, és quan l'obra resulta verament atraient i de gran profit per als altres. No és que pretengui explicar-me el *perquè* de totes les coses, al contrari: n'hi ha molts d'aquests perquè que els considero de tot punt inútils i despreciables; però sí que sóc partidari de veure lo més clar possible el desenrotllo del *sentiment* que es manifesta *obra*. Recordo de sempre que tots els drames que he vist viure en l'escena (i parlo dels que m'han agradat), quan han vibrat més forts en mi ha sigut un cop passada l'emoció directa. Tant si s'ha resolt pel desastre com per l'apoteosi de felicitats, he començat a emocionar-m'hi fonament a l'imaginar-me el drama que en segueix. Ha sigut precisament en totes aquestes cavillacions a on he sabut trobar la més completa delectació. M'he adormit dolçament, fascinat per les belleses presents, i elles m'han dut al somni transcendent que fa obrir els ulls d'aquell doble jo que ens anima.

Crec que tot queda explicat en lo que conto.

Aquest drama anirà formant part dels que hem començat a dir-ne *dramas de món*.

Abril, 1901.

22 «Pròleg» de *L'emigrant* (Barcelona: Joventut, 1901), 9–11.

Els *Maugars* [fragments, 1901]²³

[...] La moderna escola francesa en el teatre sembla voler-se apoiar en treure partit d'assumptes poc importants, que pretenen imposar-se per l'enginy del desenvolupament. Aquest partit, quan cau en mans d'un veritable enginyós, és sens dubte de bon resultat, però cal veure'l com una plaga quan, per mala sort, el que se'n cuida no és prou hàbil per sortir-se'n. L'assumpte és lo de menys —es diuen molts—, busquem un pretext per lluir la nostra gràcia literària i la traça d'observació de què estem dotats, i pintem sobretot una època, que amb aquests procediments tot se soluciona en un escenari.

Aquesta teoria, que pot de primer moment semblar frívola, és de veres la falsa clau que no tanca ni obre, el punt de partida d'un grapat de plats sense sal. Aquí, com pertot, s'està a la vista de lo que frapa veritablement, i ben de seguida plouen a dolls un sens fi de [mot il·legible] absurdes que pretenen, més que l'aplauso sincer, el resultat material d'una llarguíssima estança en el cartell. En la *Madame sans gêne*,²⁴ la gent aprenia com se col·locava Napoleó per ensumar el rapè. En *L'aiglon*,²⁵ se pot saber de quin color duia les mitges el rei de Roma mentre es moria, i això, seguit de la traça més o menys [mot il·legible] en el diàleg, era motiu d'èxit indiscutible. Ara no hi ha més que seguir per aquest camí de *pintar èpoques*, fent dels drames una revista de modes i costures, o com si diguéssim, galeries de figures animades, i en quant a l'escenari de l'obra, no cal pas amoïnar-s'hi gaire: una mica d'amor, una mica de pàtria, força *literatura* i, si pot ser així i tot, fer-ne responsable a un altre en lo poc que toca de fons desenterrant novel·les per fer-ne *picadillo*. [...]

23 «Els *Maugars*», 1901, original ms., carpeta 46, Fons Gual. Es tracta d'una obra en quatre actes d'André Theuriet (1833–1907) i Georges Loiseau (1864–1909) estrenada a l'Odéon de París l'octubre del 1901.

24 *Madame Sans-Gêne* és una comèdia històrica en tres actes de Victorien Sardou (1831–1908) i Émile Moreau (1852–1922), estrenada el 27 d'octubre del 1893 al Théâtre du Vaudeville. «Madame Sans-Gêne» és el sobrenom atribuït per Sardou a l'esposa del mariscal Lefebvre, duc de Dantzic, Catherine Hubscher, nascuda el 2 de febrer del 1753 a Altenbach (Haut-Rhin) i morta el 29 de desembre del 1835 a París. Va ser famosa pel seu parlar franc, que no plaïa gens en l'entorn de l'emperador Napoleó.

25 *L'Aiglon* és una tragèdia d'Edmond Rostand (1868–1918), que es va representar per primera vegada a París, al Teatre Sarah Bernhardt, el 15 de març del 1900.

Cartes a un amic [fragments, 1901]²⁶

[...] No fa molt de temps assistia a l'*Athénée* a una de les representacions de l'actriu japonesa Sadayakko,²⁷ aquella que durant la passada exposició va dar-se a conèixer al públic de París.

Si entrava al teatre interessat, puc dir-te que en sortia el doble, i de no tenir la proporció d'escriure't i el convenciment que em llegeixes, hauria tal vegada determinat fer-ne un article, no sé per quin diari dels molts que no els paguen. El poder-te parlar directament me salva d'ingressar en la premsa, i si estic, com pots suposar, més que content, no és pas per lo de no cobrar, sinó perquè en ella tot liberalisme deu aparèixer baix forma preconcebuda, i una senzilla impressió d'art pren tot seguit l'aspecte de crítica solemne.

[...] La Sadayakko, amb tot i que el seu art no pot ésser gaire del gust dels parisencs, ha tingut sempre entre ells lo que se'n sol dir un *succés*. Per què? És ben prompte explicat. Un espectacle de color i de costums exòtiques, da-

26 «Cartas a un amich», 23-11-1901 (*Juventut*, 5 des. 1901, 806-808).

27 Sadayakko (Nihonbashi, Tòquio, 1872 - Gifu, 1946), actriu japonesa, muller de l'actor Otojiro Kawakami (1864-1911). Va ser la creadora del Teatre Lliure del Japó, la primera companyia teatral japonesa que va visitar Occident. Les seves actuacions assoliren un gran èxit a París el 1900, durant l'Exposició Universal. També va actuar al Teatre Novetats de Barcelona el maig del 1902. Se'n conserven retrats de Ramon Casas («Sada Yacco» i «Otojiro Kawakami», *Pèl & Ploma*, 1 maig 1902, 370 i 371) o Pablo Picasso, entre altres. Vegeu David Almazán Tomás, «La actriz Sada Yaco: el descubrimiento del teatro japonés en España», *Anales de Literatura Española Contemporánea* 23:3, 1998, 717-732. Vegeu, d'altra banda, «Teatre japonès», *Pèl & Ploma*, 15 oct. 1900, 2-3; o Salvador Vilaregut, «Els espectacles de l'Exposició», *Juventut*, 6 set. 1900, 469-471 (Vilaregut bateja Sadayakko com la Duse japonesa). L'èxit de l'agrupació japonesa s'estén a Barcelona on actuarà el mes de maig del 1902. Sadayakko i el seu marit Otojiro Kawakami —el director de la companyia— representen *Gheisa*, *Kesa* (l'obra que comenta Gual), *Zingoro-Hosan*, *Schogun* i un fragment d'*El mercader de Venècia* (vegeu P. Bohigas Tarragó, *Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, Barcelona: Diputación Provincial, Instituto del Teatro, p. 94). En relació a aquesta visita, vegeu també Un de la platea, «La Sada Yacco a Barcelona», *Pèl & Ploma*, 1 maig 1902, 355-356. Dóna una idea clara de la recepció que obtingueren les funcions: «El públic de Barcelona (amb comptades excepcions) va prendre's a broma el treball artístic de la gran actriu japonesa. [...] Nosaltres ens n'alegrem, perquè ja és hora de que es vagi desvaneixent aquesta llegenda estúpida, inventada no sé per qui, de que el públic barceloní és intelligent en matèries d'art dramàtic [...]. Ho presentírem en la vinguda de la Réjane, ho temérem amb les memorables funcions d'en Zacconi, i ens n'havem convençut de la manera més completa, amb les representacions de la Sada Yacco.» Vegeu també Minoru Shiraishi i Jordi Mas López, «Admiración o condescendencia: Sadayakko en Barcelona», dins Elena Barlés i David Almazán, eds., *La mujer japonesa, realidad y mito* (Saragossa: Prensas Universitarias de Xaragoxa, 2008), 861-878.

vant del quin el blanc i refinat europeu creu trobar-se superior, fa sempre de bon protegir, i a més... quan les coses prenen *cachet*, l'un hi entrena l'altre, les relacions s'hi reuneixen, i s'hi va amb el mateix *chic-rutina* que a les cinc de la tarda s'acut a prendre *The de Ceilan* a la rue Caümartin, perquè el serveixen negres i es paga més car que en altres llocs.

[...] Per l'encís especial de lo que representen te convenceries de que totes les llegendes són germanes. La major part dels drames que formen son repertori foren amb ben poca feina transportats al nostre perfecte modo de veure i de sentir, acceptant per tal el que ens ve de dret d'aquelles cançons evocadores de records envellutats, replens de brodadures i de puntes blanques embolicant uns cabells flonjos...

Entre tals drames, un n'interpreten amb preferència, que té per títol *Kesa*.²⁸ No t'en conto l'assumpte per ésser un recurs del que solen valdre's els periodistes, omplint així tant paper com poden a expenses del cervell del pròxim, però sí t'en diré que podria ser-ne heroïna la més gentil donzella de la trobadoresca Provença assolellada, i això serà prou perquè m'entenguis.

En aquest, com en quasi tots els altres drames, el desenrotllo no pot pas ésser més encisador. Semblen aconteixements contats més que representats, però contats amb la justa plàstica que pot ajudar a la comprensió de la rondalla. I, perquè l'emoció no quedi per cap cantó deslligada, una melopea d'instruments indefinits, de vegades acompanyant un cant sempre llunyà, mandrós i llanguit, omple l'ambient de sonoritats descolorides, que són més o menys fortes i accelerades segons l'acció dramàtica demana.

Ajunta a tot això el decorat substituint aquella naturalesa que, reproduïda tants cops en els vanos, ens ha dut la suggestió del repòs a l'ombra d'un opulent *lycium barbarum*. Posa al davant un d'aquests fondos aromatitzats pel te en branca, unes quantes figures engalanades amb vestits de tons sençers i lluïssors aromàtiques, imagina't els peus menuts i calçats de blanc, els cabells negres en abundor, les ombrelles lleugeres i escaients. Al costat de tot lo dit, posa-hi cavallers o guerrers manejant armes que tallen, barallant-se quan cal amb tota l'energia *decorativa*, i poc te costarà fer-te càrrec de l'espectacle, sense els destorbs que tanca en si una sala plena de petxe-

28 La companyia de Kawakami la va presentar a París. Després Robert Humière (1866–1915) en va fer una adaptació, *L'amour de Késa*, que va dirigir Lugné-Poe al Théâtre de l'Œuvre el 1912 i va fer fortuna també en altres països. Vegeu, a propòsit d'això, Erika Fischer-Lichte, «The Reception of Japanese Theatre by the European Avant-garde (1900–1930)», dins Stanca Scholz-Cionca i Samuel L. Leiter, eds., *Japanese Theatre and the International Stage* (Leiden: The Netherlands. Kloninklijke Brill NV, 2000), 27–42.

res blanques, barrets amb llaços *carneta* i cabells tots tenyits (amb gràcia), i *ouvreuses* demanant caritat amb igual poc respecte que es sol fer a missa.

Al tractar de la interpretació que aquests actors solen dar als seus papers és quan te puc convèncer de lo que més amunt te dic i que m'has tantes vegades combatut. Són artistes sense el vernís-cristall de conservatori, que mostra els envernissats com si fossin cotxes nous. Aquests, sense *procediments* en els accionats ni en les gradacions de veu, produeixen, plens de bona fe i natural intel·ligència, la justa emoció que requereix lo que representen, i no per això deixen, sempre que convé, de trobar efectes esgarifosos, i més que mai els troben quan de ple es llencen a expressar-se accionant i prescindint de la paraula.

Això ben sovint, i quasi sempre en els moments culminants, fa riure a bona part del públic il·lustrat... I quina llàstima deuen sentir aleshores els adoradors dels Gran Kani (*sic*) envers la raça civilitzada!

Poden riure-se'n? esclar... Com no? La majoria dels seus actors són fills de les aules acadèmiques, criats a càrrec d'un mestre que s'emociona i fa emocionar els deixebles seguint procediments que enllà de l'any cinquanta obtenien ja premis i accèssits i mereixien l'*aplauso enguantat* del banquer que busca la commoció, si pot ésser sense trastornar-se massa. Com l'una cosa pot comparar-se amb l'altra? Però jo voldria que per tu mateix fessis la comparació i que jutgessis d'aquesta fonda ingenuïtat de què et parlo davant per davant de l'actriu cap de colla de la tropa. És tota ella una perfecta filigrana: voluptuosa sota la rigidesa d'aquells plecs sobris, i deixant entreveure la cara blanca i menuda dins d'un embolic de cabells negres més inflats que pentinats; d'ulls punyents, boca *souple* que escampa una veu fina i d'expressió trista fins quan somriu, se la veu anar i venir a pas d'autòmat encobrint la força de les passions per on passa darrere el vano menut de la borla sedosa, o plorant agenollada, tot eixugant son plor amb les mans amagades en els amples plecs de teles acolorides.

Crec que són d'aquelles impressions profitoses que eduquen el sentit sense l'ampullositat dels intel·lectualismes refinats, i exciten el desig de poder-ne rebre la visió en la mateixa font, on el públic i el lloc deuen completar el conjunt.

[...]

I deixa'm aquí dar la culpa a la *raça llatina*. Vivim encara en un temps que el Teatre sol ésser un art de distracció mitjanament honrat, o com si diguéssim l'*aperitiu* dels *rendez-vous* selectes. Aquí molta gent hi va per esperar l'*hora de fer feina*, com a Barcelona un amic nostre comprava *El Noticiero* per agafar son un cop al llit, amb la sola diferència de que en aquest

no li faltava tota la raó... I ara, què més t'estimes?, que segueixi escrivint-te o que perdi el correu d'avui?

[...] No et descuidis de dir-me si a Romea pensen fer res de Shakespeare.

Gràcies de l'encàrrec que m'has complert tan bé. Digue'm quan te dec, perquè no vull fer comptes grossos.

Escriu, escriu, no tinguis mandra.

T'abraça.

Adrià Gual

Cartes a un amic [II] [1901]²⁹

Sempre seràs el mateix: és dir, que per lo que en l'anterior et deia al parlar dels actors fills de conservatori, ja et permets interpretar a ta manera lo que no passa de ser un detall en el conjunt. Per què? Sembla que ens coneguem de fa dos dies. Et penses potser que me les dono de descontent i que enyoro les nostres eminències? Sigues raonable i vulgues entendre molts cops fins lo que no et digui. D'un costat, no em desagrada que segueixis convençut dels meus aferraments, que tant sovint critiques, però entre poc i massa. No comprens que fóra tonto de part meva fer-te creure que no he rebut aquí cap sensació profitosa? Vol dir això també que ja no veig el més enllà?

Decididament, no vares entendre'm, i vull ben lleuger puntualitzar lo que em demanes. La raó no et falta al dir-me que París ha criat actors com cap més capital del món. La vida que aquí es porta és ben favorable pel cas: això vol dir que homes i dones, en la seva majoria, porten innata en ells la condició del fingiment; fingiment que, trobant medis freqüents per un desenrotllo estètic, si va acompanyat d'alguna condició d'observació i de la vocació del fer-se veure, produeix artistes teatrals sempre acceptables si no sublims.

El medi on aquestes vocacions es manifesten és distingit i culte (generalment). Les ocasions per dar-ne mostra es presenten en abundor, i per completar aquets bons vents, la gran part d'obres escèniques són retrats justos de la vida on tots aquests subjectes es belluguen.

Acceptant, doncs, tot això, que no és pas invenció i sí evidència, l'estrany fóra que aquesta terra careixés d'actrius i actors quasi irreprotxables. No trobes? A més, cal ajuntar a lo dit que l'esperit francès és de si brillant, graciós, intel·ligent i de cara sempre a una certa exuberància teatral fins fora del teatre. És justament, al considerar-ho baix aquest punt de vista, que es troba mesquina i contraproductent l'educació fictícia que aquests temperaments espontanis solen rebre en les escoles oficials, faltades sempre d'amplitud, independència i esbarjo racional. El resultat d'aquestes educacions no és altre que el d'encarcarar i adulterar disposicions fresques, que necessiten tan sols algun entretoc d'experiència honrada per ben dirigir-se i no lo que pretenen inculca'ls-hi al sotmetre-les baix un domini absurd de reglaments i tradicions destructores, quasi sempre, de la veritable emoció senzilla i, per lo mateix, intensa.

29 «Cartas a un amich [II]», desembre del 1901, original ms., carpeta 46, Fons Gual.

Ten ben present que d'aquests llocs en surten sempre els *especialistes*, i pensa que, en matèries d'art, les especialitats han d'arribar a lo sublim per no semblar tot seguit un *ofici*; i convençut com pots estar de que lo sublim és poc freqüent i que, quan existeix, es desenrotlla per ell sol, dedueix-ne tu mateix lo que jo m'estalvio de deduir-ne... I deixem de cantó els influïts d'aquesta malaltia que componen el cos d'actors tràgics i còmics, devinguts, seguint las necessitats de la vida, vaudevillistes, melodramàtics i altres branques innumbrables, i mirem el cas des del lloc que pot orientar-nos. Els dos aspectes veritablement interessants del teatre a París són el clàssic i el modern, però al dir-te el clàssic, vulgues-hi tan sols comprendre el clàssic francès, i no entenguis lo mateix del modern. En quant al primer, té la seva casa pairal, i si bé moltes vegades no és del tot lo que hauria de ser, alguns cops és perfecte i no es pot anar a buscar enlloc més, de moment, quant menos. Respecte al segon, es troba repartit entre dues cases bastant cuidades i repercuteix de tant en tant en manifestacions soltes i escampades.

Un partidari (com n'hi ha molts) de la Casa de Molière³⁰ em diria, a ben segur, que allà també se n'hi fa, de modern, però el modern que allà sol fer-se és quasi sempre una continuació de la generació de Dumas i Cia.: emocions burgeses i d'un refinat mesquí, rams de flors artificials embolicats amb glassa barata. Em diria també que igualment s'hi fa clàssic grec e anglès. En quant al primer, el solen fer *d'òpera bona*; en quant al segon... *d'òpera còmica* (també *bona*).

En canvi, per representar Molière tenen actors i, de vegades, si es té sort, fins tenen conjunts. Un *Tartufe* per en Silvain,³¹ una *École des femmes* per en Leloir³² i un *Malade imaginaire* per en Coquelin cadet³³ ratllen sempre a una veritable emoció històrica. Llàstima que no sempre l'escena els acompanyi. En aquet punt, bona part de tradició és perdonable, i ho fóra més encara si trobéssim aquell fins a cert punt que tot sovint [se]'ls escapa. De tots modos, és on l'ensenyança oficial pot fer menos mal, perquè insensiblement ve influïda d'un sabor d'època favorable. A més, els actors de la *Comèdia* es troben més en son lloc fent Molière, que no pas interpretant Shakespeare ni Sòfocles. Els personatges de Molière són encara ells mateixos i, venint del

30 Teatre francès. (Nota de l'autor.)

31 Eugène Charles Joseph Silvain (1851–1930, actor francès, pensionista i «sociétaire» de la Comédie-Française del 1878 al 1928.

32 Louis Pierre Sallot, anomenat Leloir, o Louis Leloir (1860–1909), actor francès, «sociétaire» de la Comédie-Française del 1889 al 1909.

33 Ernest Coquelin (1848–1909), actor francès, anomenat “Coquelin cadet” per distingir-lo del seu germà Benoît Constant (1841–1909), anomenat “Coquelin aîné”, que va ser un dels comedians més reconeguts del seu temps.)

boulevard, els representa poc esforç canviar la *radinotte* amb el *tranó*, els guants de carrer amb els blancs, i la botina de xarol amb la sabata de sive-lla i de taló vermell. Aquells personatges són encara el francès d'avui, que sap dir una rècula d'improperis amb el somrís als llavis i doblegant gracio- sament el cos fent cortesia.

En Gémier³⁴ no es pas un actor especialista, i això el mostra figura re- marcable entre les remarcables. La seva veu flexible i ben entonada li per- met modelar les frases apartant-se així d'una monotonia que, a nom d'òb- servació, sol predominar en altres artistes moderns. La flexibilitat de la seva cara li dóna tots els medis per expressar sempre finament quants sen- timents li vénen al davant en el transcurs d'una interpretació, i el seu con- junt de figura i de maneres altament particulars li deixen encaixar els per- sonatges amb una artística distinció que ell sol posseeix. Quan *retrata* la vida real, no sabries pas amb qui atinar més observador que ell, que pensi menos amb un auditori i que es rigui més de les *lleis* i rutines fins avui to- lerades; però la seva observació és sòlida i estètica perquè sempre es deixa veure a través d'un temperament quadrat, i és més aviat interpretació per- sonal de coses viscudes.

34 Firmin Tonnerre, anomenat Firmin Gémier (1869–1933), actor i director teatral fran- cès, promotor del Théâtre Populaire i creador del primer Théâtre National Populaire (TNP) a París el 1920. Vegeu nota 156.

Treball-memòria per al concurs de Director d'escena del teatre del Liceu de Barcelona [1902]³⁵

Sr. President de la Junta de Govern de dit Teatre,

Molt difícil crec per a vostès i per als aspirants que a vostès acudin arribar a una perfecta intel·ligència en un concurs d'aquesta naturalesa. De moment ens demanen una memòria i dates. Creuen que això els pot ser suficient? Res tindria d'estrany que el que millor memòria presentés fos el menys apte en la pràctica del càrrec, com res no tindria tampoc que fos el més expert el que pitjor s'expliqués. Ja sé que és de grans dificultats l'organització d'un semblant concurs, però no ho és pas menys el seu fallo tal com vostès l'han iniciat.

Aquest concepte i la pregunta que segueix (per a mi indispensable), puc dir que constitueixen els dos punts principals del «Treball-memòria» que els sotmeto. Jo, aspirant al càrrec baix la forma que expressaré, vaig a parlar amb la claredat que deu caracteritzar tot acte sincer, i oferiré, a un temps, les pobres dotes que m'emparen convençut d'un jutjament recte i, per lo mateix, digne d'aquesta Junta de Govern. En quin cas, la derrota no farà mes que honorar-me.

Passo, doncs, a parlar. Aquí va la pregunta: el mòbil d'aquest concurs tan laudable és insensiblement imposat pel vostre públic, qui, mogut pels avenços de bon gust lògic en la marxa d'una població que vol ser culta, necessita trobar-se del tot atret per l'efecte d'una completa representació escènica? O bé és el de substituir un càrrec que a nom de *Director d'escena* fins avui s'ha desempenyat en aquest teatre de manera rutinària e incompleta?

D'una part, no puc creure que per fer això darrer haguessin mai atinat en obrir un concurs, però, d'altra part, si pretenen lo que he dit primer, no veig clara tampoc la denominació que donen al tal càrrec de *Director de escena* i *Conservador del decorado*. D'això, a França, en solen dir un *Régisseur*. És això lo que els cal? O bé l'altre?

En els països on el teatre està quasi organitzat, hi ha *Director* i *Régisseur*. Del primer càrrec no cal prendre'n model exacte, pues salvo rares excepcions és exercit de manera que no constitueix lo que podríem dir-ne el somni. El responsable del mateix sol ser sempre una personalitat de coneixements generals que fia bona cosa en tots els artistes que escolleix per se-

³⁵ «Treball-memòria per al concurs de Director d'escena del teatre del Liceu de Barcelona», 7-2-1902, original ms., carpeta 46, Fons Gual.

cundar-lo, i té d'habitud una gran importància administrativa en les seves funcions. Ve a ser un representant de l'empresa, en els teatres que en tenen, i un semi arrendador, concessionari delegat del govern, en els teatres subvencionats pel mateix.

El *Régisseur* és el seu segon, l'home de la feina, una mena d'intendent. Aquest cuida de que durant les representacions es compleixin exactes les ordres de la direcció; està en contacte amb actors i dependències interiors, transmet avisos en tots sentits, administrant la part de material i moviment mecànic.

Tot això ho dic per millor intel·ligència mútua i en bé d'aquesta mateixa intel·ligència serà bo que ara vegem lo que sol ser un Director tal com existeix generalment a casa nostra. Això ens permetrà, després, parlar de lo que deuria haver de ser aquest càrrec segons el meu modo de sentir, i veure si ell s'acorda amb el de vostès, o no.

El *Director d'escena*, tal com existeix avui a Espanya (si és que existeix) no és pas de fàcil dibuixar. En els teatres de drama parlat, el que es diu primer actor sol enriquir la seva condició amb la de *Director*. Ben mirat, aquest sub-nom ve a ser només un motiu decoratiu en els cartells. El que se l'apropia no té de costum la potència precisa per honorar-lo, i desempenya el comès que s'imposa d'una manera relativa (?),³⁶ pues per lo regular careix de coneixements (que, d'altra part, desprecia seguint la realitat llastimosa de que a la nostra terra la majoria dels actors se'n fan per creure's haver trobat ofici de poca feina, en el que es pot no obstant *lluir el cos*).

En tals condicions trobant-se, són aptes per ben poca cosa de profit, pues no conceben la necessitat d'un sens fi de preocupacions en els detalls per lograr una perfecció en el conjunt. Aquestes preocupacions, feblement presentides per ells, les creuen inútils i fins ridícules. Després d'això, un egoisme que esborra lo poc d'artista que poguessin tenir els fa impossible el pensar en els altres en bé del tot. La sola obsessió que els posseeix per complet és la pròpia i personal, l'amor a una totalitat estètica desapareix sota aquesta absurda obsessió, i, com he dit abans, tot això fa que el nom de *Director* vingui a ser com un ornament insubstancial.

En els teatres d'òpera, queda encara més amagat aquest càrrec sota la farda complicada dels múltiples elements que hi cooperen. Aquesta barreja d'elements que, sens veritable direcció, són causa d'una pertorbació deplorable, no treballen per altra cosa més que per veure qui triomfarà damunt de l'altre. Sens la deguda devoció envers l'obra que destrossen, al voler-la fer servir de pretext per lluir els seus mèrits individuals... La persona que fa de director desapareix davant aquesta invasió de criteris i d'accions molt so-

36 Així a l'original.

vint desencertades, i aleshores, sol convertir-se (naturalment per falta d'alguna empenta que el mostri més enllà) en avisador dels músics quan va a començar l'acte; o bé fa semblant de no perdre el seu temps a l'ordenar on va el tamboret gòtic en tal o qual acte de *La Favorita*, seguint les tradicions dels temps del tenor Mario; o bé es passa la vida a la claror dels errors veient desfilar davant els seus ulls, sens advertiment, horror ni rubor, un sens número d'*Aides* amb talons *Lluís XV*, *Africanes* amb guants antireumàtics i *Elses* amb cotilla a la moda del dia.

Ben mirat, res no té d'estrany que passi així, convençuts com podem estar de que anem sempre com uns deu anys enrere (i quedo curt) dels moviments artístics iniciats en els altres països. Si ara comencen en aquests països a sentir la necessitat de tal càrrec ben desempenyat, que té de passar en el nostre? En el nostre, on encara avui per avui el *fer comèdia* constitueix un pecat inabsoluble [imperdonable] en molts centres que es diuen sensats; en el nostre, on ben sovint, per no dir sempre, el teatre ve a ser un alivi a les penes dels negocis, i la més gran importància d'una sala d'espectacles es dóna als adornos autòmats que omplen palcos i sillons destorbant amb ses converses els pocs que escolten (o bé semblen altres cops escoltar i, lo que és més trist, simulant comprendre).

Sens dubte, els que descobreixen en l'art del Teatre la transcendència que realment té, no poden per més temps tolerar un tal estat de coses, i si és aquesta la voluntat que els empeny, beneïda sigui mil voltes. Cal tenir en compte que bona part de públic jove ve, ja ple de força en sons anhels i de raó en els seus planys, a destruir les negatives e insulses costums dels nostres rutinaris antecessors. És doncs per aquest públic, que representa el pervindre, que s'imposa una ferma esmena a les errades comeses.

L'Art del Teatre mereix ser considerat com una de les arts que més de dret influeixen en l'educació dels pobles, i això pot mostrar-nos clara la necessitat imminent d'un extremat compte i exquisit esforç de perfecció en tot lo que sota la divisa d'aquet art es realitzi. En el teatre, els esperits formats, o els ja en camí de formar-se, deuen recollir-hi un sens fi d'emocions que els completin en el curs del seu *procés-sentiment*; i els adolescents, en la idea i en l'emoció mateixa, hi han de descobrir els primers vents d'orientació. Aquestes missions són sagrades i, com a tals, deuen tractar-se.

No vull tampoc fer creure que a l'estranger (on moltes vegades ens enlluernen fàcilment) el fi del Teatre sigui del tot aquest que ara predico. Sovint, molt més sovint que a casa nostra, es topa allà amb exemples de lo que deuria ser un seguit, però la major part del temps s'hi troben els errors de per tot arreu, més o menys refinats i potser més perniciosos com més refinats són. Per ventura té de servir-nos això de mirall? Vol dir això que no podem aspi-

rar a superar-los en puresa d'ideal? D'allà, doncs, en traurem lo que pugui ser profitós als intents nostres, sens que això ens privi de repudiar d'ells lo que s'ho mereixi. Però tornem on ens cal.

Hem vist ja, i a fi d'entendre'ns, lo que més enllà de les fronteres sol ser un *Director d'escena* i lo que en diuen un *Régisseur*. És precís, ara, que digui o expliqui lo que jo entenc que deu haver de ser, tan allà com pertot, un Director de Teatre. El dirigir escena és senzillament mostrar l'obra al públic. Un director de veres deu imposar-se. D'altra manera, s'obtiniran els resultats fins avui obtinguts. El director deu ser prou apte per evitar aquells absurds concursos dels que més endavant he parlat, i ha de tenir la força suficient per amassar els elements dispersos i fer d'ells un *tot* perfecte. Ha d'evitar la mal fundada vanitat personal dels col·laboradors, fent-los entendre que, quan se tracta d'un conjunt, el triomf, si arriba, és per a tots; que mai un element de terç o quart terme s'enfonsa per la modèstia del seu comès i que, ans al contrari, s'enalteix pel fet de quedar just al seu lloc. Què passaria si en una massa orquestral desaparegués la batuta i tots els instruments volguessin dar mostra de les seves habilitats de solista? En una orquestra, els efectes són sempre deguts al just paper que cada element de sonoritat desempeña, sens que per això puguin considerar-se més hàbils els uns que els altres instrumentistes. La modèstia d'una nota sostinguda i apagada que completa un acord per fer ressaltar tota una frase deu ser aplaudida i respectada com la mateixa frase que ressurte gràcies al ja dit acord i a la nota citada que el completa. Així mateix, en un conjunt escènic no existeix ni pot existir el sacrifici de cap element. Del moment que l'un aguanta l'altre, tots deuen ser considerats de primer ordre; però, per arribar a tal fi, com ho és indispensable en l'orquestra, la mà conductora té de ser-ho igualment de teló endins.

D'aquí, en dedueixo que en un teatre de drama musical, tal que ho és el de vostès, exacta importància té l'un com l'altre director i, per lo mateix, deuen ser igualment considerats. L'un és mestre de les sonoritats que adornen l'acció, l'altre, ho és de l'acció mateixa. Se'm dirà que, per arribar a un tal grau de consideració, el Director d'escena deu presentar-se baix un aspecte molt complet. A lo que puc respondre que així igualment ho considero, i que treballa per lograr-ho en aquesta forma. Jo crec que el que és responsable de la marxa artística d'un lloc escènic deu reunir condicions que el posin en el cas de no refugir-se de cap desmenyo auxiliar al seu treball, proporcionant així (fins no semblant-ho a primera vista) un estalvi considerable a l'Empresa, per trobar forces en un sol individu les forces que deu reunir valent-se de diversos altres individus alhora. A més de ser així de bon resultat econòmic, serà encara de millor resultat artístic, pues com en la totalitat d'un quadro (ben pintat), s'hi veurà sempre un sol criteri anivellador del conjunt.

Així doncs, un Director deu ser apte, en cas que es faci precís, per concebre del *decorat* fins al *traje*, fer-ne els projectes, cuidar de la vigilància en l'execució dant-hi parer pràctic i orientació deguda, o, si no és ell qui ho creï, saber advertir aprovar i rebutjar, si convé fer-ho. Deu, a més, i estant ben impositat de l'obra, formar-ne el pla de moviment general escènic, saber a voluntat fer evolucionar les masses dant aspecte de consciència pròpia al més insignificant dels figurants, i deu del mateix modo, sempre que es faci indispensable, seguint els assajos o a modo de conferència, imposar als actors de primer terme lo que els cal fer per perfecte lligament d'ells amb lo que completa el conjunt. Això és un director. Tot lo que no sigui això, no és tal cosa.

Se'm pot també objectar que els havers propis d'una tal responsabilitat tal vegada no entren en els càlculs d'aquesta Junta o Empresa, i és aquí on repeteixo la pregunta feta al començament d'aquest treball: és un director així, lo que volen vostès? O un senyor que faci lo més just i prou?

De ser lo primer, puc oferir-me, pues em sento amb ferma voluntat per sortir-me'n, i constitueix una de les meves aspiracions. De ser lo segon, res m'hi lliga. Fins aquí, he parlat mirant la cosa baix el meu punt de vista. Obligació era en mi l'exposar-lo. Mirant-ho del costat que vostès deuen veure-ho, entenc perfectament que tal com jo ho concebo, fóra de difícil suportar pecuniàriament parlant, no importa per quina Empresa, pues al presentar-me (jo per exemple) ple de purismes i refinaments i no podent així acceptar les anomalies imprescindibles en el transcurs d'una temporada llarga, la Junta o l'Empresari no podria tampoc, per dar-me gust a mi, fer un gasto considerable a cada obra que fixés en el cartell, i menos encara, perquè moltes d'elles no s'ho valen la pena, i d'aquestes, n'han de figurar sempre en un programa, quan no sigui més que per satisfer tots els gustos.

És a dir, sintetitzant: presentant-me tal que em presentaria, no em fóra mai permès, per respecte propi, destruir el meu pla consentint de posar a escena, baix la responsabilitat del meu nom, obres que, per conservar caràcter i tradició, deuen ser forçosament mal posades. Vostès, d'altra part, no trobarien equitatiu als seus càlculs, ni prescindir d'aquestes obres, ni invertir en elles pressupostos quasi inútils. Aquesta conclusió em porta de dret a l'aclariment que jo trobo envers la pregunta feta al començar d'aquesta memòria.

Això és: si creuen de tot punt imprescindible una bona i voluntariosa direcció, per lo que ho demanen, i necessiten endemés una intelligent vigilància per tot l'altre, ¿com no fan per manera de proveir, fixo i modest, el càrrec de *Régisseur* o *segon Director* i no en proveeixen un altre de *Director complet* per aquelles obres en les que vulguin fer gasto com cal al ser presentades com novetat, o per les que vulguin representar reconstituïdes? Això ompliria per complet els meus projectes, pues ni m'estancaria del tot a Bar-

celona, ni em faria responsable de lo que tan sovint, i amb raó de sobres, m'he rigut i he censurat.

Jo crec que a vostès també els convé en aquesta forma. Una vegada el termini pres de fer las coses bé, cal que aquestes es mostrin sempre de cara als progressos moderns; i el que vulgui estar-hi en contacte, li cal córrer i no estacionar-se, i menos en un lloc com Barcelona, on per desgràcia els exemples de perfecció estètica hi són tan i tan escassos. Aquesta proposició, si cap altra de les dels meus col·legues concurrents pogués conveni'ls-hi, penso que fóra de profit per vostès i per mi. A la formació del programa de la temporada, podria fixar-se exacte lo de les fetxes i, ben establertes les condicions, no dubto fóra de fàcil combinació.

Em cal també respondre a lo que demanen i creuen precís a tot aspirant en aquet concurs, així com em cal fe'ls-hi present altres coses que no demanen. Sé el francès —conec l'italià—, tinc nocions de música, de molts anys treballa en l'estudi de pràctica escènica. Recordin, a propòsit d'això, el present dels meus esforços en les representacions dades pel meu *Teatre Íntim*, on, si s'han criticat sempre les obres fetes (i sobretot les meves), no s'ha mai gosat dir res en contra relatiu a tot lo d'escena i moviment general. Aquestes representacions, que es reprendran, poden, si fan memòria, orientar-los bona cosa. A París, on sóc ara, treballa en igual sentit, i se m'ha dat la direcció d'obres espanyoles en el *Teatre dels Llatins*.³⁷ Dibuijo, pinto, no des-

37 A París, a través de Josep M. Sert (1847–1945), Gual coneix Euphrem Vincent, redactor del *Mercure de France*. Vincent, que havia conegut Ibsen i que havia obtingut de Galdós l'autorització per traduir *El abuelo*, l'adreça a un altre redactor del diari, Van Bever, que en aquell moment està dedicat de ple a la fundació del Théâtre des Latins. Van Bever nomena Gual director de les obres de procedència espanyola que es representin al seu nou teatre. Malauradament, Les Latins, després d'estrenar *La mandragore* de Maquiavel i un parell de textos més, ha de plegar. Les Latins neix «non point uniquement —comme on l'a dit— dans un but précis d'opposition aux littératures du Nord, mais avec une intention plus souriante de faire connaître les chefs d'œuvre d'art dramatique des races française et méridionales» («*Les Latins*» *Saison Théâtrale 1901–1902*, programa de temporada conservat al Fons Gual.) De més a més, Van Bever pretén compaginar obres clàssiques i contemporànies amb la intenció d'ofereir a un públic cansat «de certaines spéculations philosophiques» els costums d'altres temps i les «syntheses nouvelles où ils suivront l'évolution de la pensée contemporaine». D'acord amb la teoria de Gual, no es tracta de negar el valor de la dramaturgia septentrional, sinó de demostrar, lluny de les filosofies i les tesis boïroses del nord, la modernitat del nou teatre llatí, la seva capacitat d'assimilar i d'integrar formes i idees renovadores sense perdre les essències de la pròpia personalitat mediterrània. En la seva primera temporada, Les Latins, segons els programes, té previst programar en la seva sessió inaugural *Alleluia* de Marco Praga i *La sottie de Bridoye* de Laurent Tailhade i Raoul Ralph amb música de N.T. Ravera. Tot seguit, *La mandragore* i *Le chien du jardinier* de Lope de Vega. Aquesta peça hauria hagut de ser la primera dirigida per Gual (*La Vanguardia*, que dona la notícia de la fundació de Los

conec la història de l'art, el *traje* i les costums, i segueixo de molt a prop el moviment d'art teatral, així literari que pràctic.

Fins aquí, de tots modos, podem dir que tot això són paraules. Com he manifestat ja abans, els concursos com aquest, i presentats baix la forma d'aquest, són tan engorrosos per als que hi prenen part com per als que l'han de fallar. Això fa que, seguint el meu criteri, ple de bons anhels si no d'altra cosa, vagi a fe'ls-hi encara un altre oferiment. Volen posar el mateix públic per jutge d'aquest fallo? Jo no hi tinc inconvenient. Primavera potser és massa a prop, és dir, no ho sé ben just, fóra qüestió de parlar-ne; tal vegada a principis de temporada vinent, o com se convingués. Durant l'època que fos, jo vindria a Barcelona a fer algo en qualitat de prova. A poder escollir, els demanaria el *Barco fantasma* de Wagner, i millor si fos cantat en català, que per aquesta obra-prova se trobarien els elements per desempenyar-ne tots els papers. Crec que això fóra vist amb fort impacte per tot-hom i el drama guanya molt al ser ben comprès. Fa temps no s'ha vist; s'ha fet fins ara molt a corre cuita, els *trajes* són de fàcil ben arreglar, una decoració important per primer i terç acte, una de molt senzilla per al segon, hi han masses a moure i és d'un total efecte esplèndid fent-lo bé. Naturalment que haurien de posar-hi de sa part tot lo que cal per quedar bé. En cas que acceptessin, podrien indicar quines condicions em farien per aquesta prova, representant per mi venir expressament i emplear en ella tot el temps precís per execucions i assajos. Si el públic no m'acceptés, s'acabaria aquí; si, en canvi, m'acceptés, faríem tractes per lo successiu. És tot quant puc oferir i lo que, de pas, crec més pràctic. A vostès, doncs, el respondre.

Jo veig el teatre amb el respecte que es pot veure l'ideal més pur dels ideals; la reunió que ofereix a totes les arts em delita i m'atrau. Lluito per acon-

Latinos amb el programa general al davant, parla de «mise en scène de los teatros españoles» a càrrec de Gual. En aquest sentit, cita *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *El alcalde de Zalamea* de Calderón i *Los reprobados* de Galdós. Vegeu «Un nuevo teatro», *La Vanguardia*, 28 des. 1901. Amb tot, a les seves memòries, Gual comenta que l'única obra espanyola que va començar-se a assajar va ser *Les réprouves* de Pérez Galdós (en la traducció de Vincent). Sigui com sigui, l'empresa, per «dificultats d'ordre econòmic» i per «discrepàncies de criteri en ordre general entre els organitzadors», va plegar veles. Gual, a més del textos esmentats, havia previst estrenar-hi també les següents peces: *L'allégresse qui passe* de Rusiñol (traducció de Marius André) i *Le veuf* de Gil Vicente. Els altres textos programats per Van Bever són els següents: *Le roi de nirvanie* de Richard Cafara, *Bilora* de Ruzzante i *Frey Luis de Souza* d'Almeida Garret. Les obres que haurien hagut de constituir-se en repertori són unes altres: *La calandra* de Bibbiena, *La courtisane* d'Aretino, *Sérénissime* de G. Gallina, *La locandiera* de Goldoni, *L'école du déshonneur* de Rovetta, *Lucas del Cigarral* de Rojas, *Les contents* d'Odet Tournebu, *Un miracle de Nôtre-Dame*, misteri del segle xv en traducció de Monmerqué i Francisque Michel.

seguir realitzada aquesta carrera directora com encara no existeix enlloc: si la persecució d'aquest fi pot un dia ser de profit per la meva terra —on sempre duré els fruits dels meus esforços—, ho tindrè per un complet triomf en bé dels altres.

Em complauria molt conèixer l'opinió de vostès, i encara que no anés d'acord amb la meva exposada, no daré pas per perdut aquest temps passat fent-los evident el meu modo de veure i de sentir en tal assumpte i, ans al contrari, m'hauré un cop més complagut intentant propagar la meva doctrina, que si no és del tot perfecta, puc quant menos assegurar que viu guiada de la més alta i perfecta bona fe.

Visquin molts anys. Es de vostès ASS...

París, 7 febrer 1902.

16, Rue du Four.

Confidències, estudis i consideracions impublicables [fragments, 1902]³⁸

[...]

Del desenrotllo i de la forma

No hi ha més. S'ha de combatre amb tota la força la teoria de molts pretesos autors dramàtics, que en realitat no són res més que *escriptors*. Volen aquests sostenir que un drama, quan s'ha escrit, ja està llest, i que per això Déu ha fet l'actor, per resoldre un sens fi de coses que l'autor no fa per mandra. Aquesta mandra vol dir, senzillament, incomplercitat de sentiment, pues si fossin envers la seva obra lo que sol ser un pare pels seus fills, no podrien sofrir aquesta col·laboració que tan sovint desnaturalitza la creació essencial. Jo, de cada dia, sento més la necessitat d'aferrar-me als detalls, i sempre em sembla fer-ne poc. No fa pas un hora rebo un retall de diari que crec s'anomena *La aut* (?) [*sic*], que a nom de «Neulades d'en Gual» (tal com sona), rebenta, de *L'emigrant*, les acotacions, i fins ne reproduïx un plano d'escena. Què hi fa? Quina culpa hi tinc jo si no saben lo que vol dir autor dramàtic.

En aquest darrer escrit, m'he doncs preparat tot lo relatiu a la forma i al desenrotllo com en cap d'altre fins ara. Crec te n'adonaràs, i te n'adonaràs encara més al veure les petites notes d'estudi que acompanyo per explicar més clarament lo que se'ns pogués combatre. He dit sempre que fer un drama vol dir reproduir un tros de món exterior interiorment. Això, comprès i convingut, ho conta tot ben clar. El resultat d'uns quants estudis poden produir una emoció, lo que d'això s'aparti serà sempre art d'aparença, i Déu ens en lliuri (amb perdó dels innumbrables admiradors i simpatitzadors de l'obra meva en general). Parla'm d'això que t'inicio i ves si és que verament hi trobes avenç.

El llenguatge és també una tasca difícil en el transcurs d'un drama. [...] No puc acceptar la sequedat de llenguatge que Ibsen sol emplear, ni el llenguatge florit d'un Echegaray o de molts francesos avui en voga. És per això que sempre se'm fa precís escollir tipus que puguin *dir alguna cosa* i, si de vegades diuen més de lo que deurien, accepto content aquesta impropietat

³⁸ «Confidències, estudis i consideracions impublicables», 18–3–1902, dins *Camí d'Orient*, original ms., núm. 1400, Fons Gual.

si ella mostra una mica el meu temperament, que tampoc tinc de què encobrir-lo. D'un temps en aquesta part, i a causa de les influències del nord, tothom s'esforça en ser gris i nuvolós. Paul Rey³⁹ té raó en aquest sentit sostenint que cada un deu cantar amb la veu que té (i ell no diu que *Déu li ha dat*), i que és infàmia (i ell no diu *peccat*) de disfressar-se d'emboirat quan s'ha nascut sota el Sol de migdia. Sí, té raó, i molta. Dic això per justificar igualment els moments d'exuberància que molts savis poden trobar *efectistes*.

En quant al modo d'expressar-se els personatges, no sé si es nota la diferència que he volgut fer notar entre el *Doctor* i sa filla, i *Ventura* i *Malena*. Entre aquests i els de Castell-Fosseres, com *Robert Marcel* també diu lo que no poden dir aquests darrers, descendent com podem creure'l d'un origen relativament cultivat. Això calia per anivellar-lo amb *Gustau de Montanalt*, amb qui sosté tot el diàleg que tanca l'obra i que, per lo mateix, deu deixar una impressió estètica en tots els sentits. Respecte a *Elisabet*, sé de sobres que serà causa de molts comentaris el modo com s'expressa no tenint més que *vint anys* d'edat. Jo, això, ho tinc ben prompte respost. Lo primer que puc dir en favor del meu personatge és que l'autor, per lograr el seu fi, té dret, en casos determinats, a usar excepcions. Puc, a més, dir que jo en tinc exemple d'excepcions per l'estil, i aquest exemple el visc. *Vaig conèixer una noia a dinou anys que deia coses ben dites i no corrents de la seva edat, que podria dir lo que diu Elisabet i podria igualment fer lo que aquesta fa... I que va fer-ho. La coneixes tu?... Jo sí.*

L'escollir ben clar el lloc de l'acció era també un problema. Finalment, i després de molt pensar-hi, vaig creure encertat dant a la cosa un caràcter general. L'obra d'humanitat és de pertot. Així, doncs, vaig escollir un racó de Catalunya (no sé on), una síntesi —per dir-ho així— de la meva terra. Això va evadir-me de molts compromisos, així de costums que de llenguatge, compromisos o dificultats que no podria vèncer per ser on sóc. D'altra part, no podria esperar trobar-m'hi on no sóc; duia pressa, sentia l'obra a punt de manifestar-se i amb aquesta explicada solució tirava avant. Vaig, doncs, formar-me el *gran teatre d'acció* per millor orientar-me. És aquest [plànol geogràfic de l'indret; l'autor situa els espais on transcorre l'acció]. Una ve-

39 Paul Rey, que tradueix *Camí d'Orient* al francès (Fons Gual, original ms., núm.1402), era «un francès del Midi, ni gota estrany amb el català», «rere la dèria de la restitució de la llengua d'oc amb totes les seves conseqüències», «corredor de proves en una impremta important, i poeta *retentissant*, parlava un francès obert a posta, obert i cantellut, perquè en dir d'ell, no es volia assemblar, a *ces cochons de parisiens qui parlent à moitié, parce qu'ils ont de brouillard dans la bouche.*» (Gual, *Mitja vida de teatre*, 134). Va ser Paul Rey qui va presentar Deodat de Severac a Gual; el músic, abans d'interessar-se per *L'estudiant de Vic*, va estudiar la possibilitat de fer un preludi orquestral per a *Camí d'Orient*.

gada això resolt, vaig emprendre la tasca de concebre les figures de segon terme, per ajudar-me al millor desenrotllo total. Concebudes que van ésser, tot seguit empenia el moviment de direcció, i no varen pas faltar dificultats.

El primer acte era tot un problema, i no pas senzill, a resoldre. Em calia una bona exposició, no precipitada i sens aires de ser tal, per apartar-me de les rutines que tant detesto. Això va ser caure d'un sens fi de dificultats. A tal punt varen arribar, que vaig fer fins a *tres primers actes*. El tercer, finalment (que és el que ara consta), va omplir els meus desitjos, pues vaig creure trobar en ell un *obrir* vigorós i humà, una fàcil aparició de les figures principals i, amb el diàleg final dels dos pobres, un contrast de bona llei tirant a lo clàssic que deixava a l'espectador amb ganes de rebre la impressió de l'acte següent. He lograt lo que volia?

Si bé d'altra mena, al segon i al tercer acte les dificultats tampoc varen faltar, i, per cert, ben dures. De l'un a l'altre acte, ha de revelar-se forçosament tota una llarga història, i deu constar-hi, de manera marcadíssima, un canvi d'actitud i fins de direcció de vida en el temperament d'Elisabet. El fer-la passar del seu modo de ser forçosament poc simpàtic en el segon acte a l'altre aspecte franc i heroic del final del tercer no era pas de gran comoditat, i, per sortir-ne, quasi bé (pues se sol arribar on se vol) vaig trescar de veres. Són els dos actes on tot se deu ben relacionar per seguir avant després. Són indescriptibles el sens nombre de punts a lligar que hi ha i la importància que tenen en ells les frases a simple vista insignificants. Això va implicar grans esmenes, fins havent-hi ja coses traduïdes. Tan aviat llarguejava, com quedava massa lleuger, com, de suprimir una paraula, es destruïen punts d'aguant importantíssims. Però amb paciència i amb treball, que sols coneix el que el passa, vaig aconseguir part de lo que em precisava.

No va pas ser tan costós el part dels altres dos. En ells, l'acció va dreta a la fi aparent, i aquesta la duia jo ben covada. En el quart, tota la coordinació del moviment, sí, va dar-me feina, però més material que altra cosa. I, en el quint, va anar per ell sol. No sé per què aquest darrer acte m'apareixia com una revelació wagneriana, i perdona la presumpció. Sentia en ell el desenrotllo d'un grapat de temes que em permetia concebre-ho així. El fet de la *rondalla*, iniciat en el quart per Robert Mariel, va prestar-se'm al deliri d'Elisabet per arribar a la destrucció del *Castell fals* i procurar-me així el triomf de la visió del *Palau somniat*. El diàleg de Gustau i Robert va ser per a mi el resum *del tot*, i m'hi sentia a les meves amples per esdevenir el gran esclat d'amor que és tota l'obra; i cosa més que particular: quan el Doctor s'apercep de *l'amor de dona* que sentia per Elisabet, tot lo que diu aleshores, abraçat amb *el pare del seu amor puríssim*, a la primera versió va sortir-me en vers sens dar-me'n compte. Això va fer-me content, perquè em demostrava un

sincer i alt sentiment de l'obra meva. Fins havent-ho esmenat, fixa-t'hi bé i veuràs que encara s'hi sent un cert ritme especial que no vull pas destruir.

Això que et conto, i que ve a suplir lo que de paraula et diria, pot dar-te quasi justa la nota del procés d'aquest nou esforç, d'aquest *Camí d'Orient* que, en altra forma, té de ser el nostre, corlligat d'un amor real i amb *fruits*. Ara doncs, podem lleugerament parlar d'altres detalls d'aclariment i de refinament de consciència estètica.

L'art popular [fragments, c. 1902]⁴⁰

[...] La felicitat de tots els pobles es deurà, si existís un dia, a la germanor de sentiments. Quan tots els homes vibrin al so d'acords semblants, l'harmonia universal serà un fet. Aquesta harmonia que es pretén dels pobles, pot néixer solament de l'ànima del mateix poble. La llegenda és l'ànima. Cal, doncs, que els homes la descobreixin, i els artistes són cridats per un tal apostolat. Per aquest camí, doncs, podem clarament veure que l'obra d'art, a tal punt portada, és obra d'humanitat. Tots els artistes, pel sol fet de ser-ho (si ho són de veres), tenen un fondo d'hermosura introbable, i no es poden defugir d'aportar al món tot allò que pugui augmentar en ells la clarividència d'un sens fi d'admiradors que avui dormen en les tenebres de la ignorància. Crec que ja ho he dit tot.

[...] El conjunt d'aquest art [teatre popular] hauria de ser, com si diguéssim, la perfecta col·laboració de tots els elements d'art destacats sobre un fondo de naturalesa real. En cas de realitzar-lo com somio, es faria potser ben difícil endevinar, per exemple, on comença la part literària i on acaba la part musical. L'harmonia de la paraula hauria de confondre's, a poder ser, amb el mateix cantar d'un ocell, que, com tot l'hermós, hi ensopegués al passar pel lloc d'acció. Els acords de les veus o de l'orquestra es confondrien amb el vent rondinant amorós entre les fulles dels arbres. Els vestits de cavallers i dames i hèroes de llegenda semblarien pintats amb el mateix blau del cel, l'or de les brodadesures cremat del Sol; l'expressió dels personatges somoguda per l'olor de les flors.

Anem ara a lo que podríem dir-ne la font tècnica del cas. Prenc una *cançó popular* quin assumpte es presti al desenrotllo. Agafo sencera la poesia explicativa de la mateixa. Desenrotllo amb igual metre (o amb un metre divers si convé) tot lo que és descripció i preparació de l'assumpte. Aprofito el diàleg (si existeix), poso en boca dels personatges les mateixes estrofes de la cançó i, aquí, seguint en tot el metre de l'original, el faig més extens (segons me convé) procurant que lo meu es pugui confondre amb lo parlat que m'inspira. Si em convé, introduueixo nous personatges per millor efecte i comprensió, i quan em cal, no abduco de mostrar-me *jo mateix*. Fent-ho sempre amb tot el respecte i la veneració que una semblant empresa demana, cuidant en tant que possible conservar de la cançó o la llegenda tota la puresa d'origen.

40 «L'art popular», c. 1902, original ms., carpeta 47, Fons Gual.

[...] Del mateix modo que tots els pobles són germans, són germanes les llegendes, i poden per lo mateix ser trasplantades on se vulgui amb la seguretat que per tot seran enteses. Jo imagino que, si s'arribés a la realització d'aquestes manifestacions d'art, poc a poc es propagaria una lligada ferma dels uns pobles amb els altres, i que, a més, sent elles donades en la forma que concebo, els elements de tots aquests pobles percuririen a una reconeixença envers de lo bo i lo bell, que podria encaminar-los a l'estat somiat de claredat espiritual que tan precís es fa.

Jo veig la massa congregada en un pla immens per rebre de part dels artistes aquest petó de germanor i progrés estètic. La veig en atenció fixa al foc on l'obra es desenrotlla, tenint per fons el cel i les muntanyes i extasiant-se a l'exemple de la noblesa d'ànima que ha sigut sempre la font de totes les llegendes. Veig junts i confosos els elements que formen el poble, l'obrer desinfectant-se dels fums de la ciutat i el pagès reconeixent-se ditzós a l'adonar-se que en els seus domenys la bellesa hi brota com mai havia pressentit. Veig una taca immensa que s'aglomera impacient per prendre alè i tenir així doble força en el treball, que fa arreplec de visions per gronxar els seus somnis i endolcir els seus recolliments. I el lloc destinat per un tal acte tant hermós i transcendent m'apareix com el temple gran que recull alhora un sens fi de religions totes encaminades a la lloança de la bellesa i amor, quin emblema fructifica per si sol la més esplèndida de les felicitats somiades.

Per què no podem intentar-ho? Coses molt més difícils s'han dut a cap i moltes de ben inútils també, entre elles. Per què, si tenim nostres aquests escenaris colossals i si sentim dins de nosaltres mateixos quelcom que es remou per manifestar-se, no hem de ser valents per emprendre un acte com aquest? Ja no es tracta aquí de localitzar les coses, es tracta més aviat de reunir forces de totes menes per esclatar avui aquí, demà més enllà i fer així, poc a poc, la sembrada universal que pugui dar flors i fruits de pol a pol de la terra. Siguem germans, siguem valents, pensem que moltes consciències d'artista viuen avui ignorades per elles mateixes, i que l'arribar a descobrir-les per un rasgo de generositat és obra humana que pot dur molts beneficis a la humanitat mateixa.

[...]

Vetlles de l'Íntim. Del conjunt [1902]⁴¹

Amb els estudis que ens proposem fer a poc a poc per anar més de pressa, tractarem de resoldre tot quant possible ens sigui de lo que es refereix a les dificultats dels conjunts escènics, avui per avui tan en descuit, i avui com sempre tan convenients per lograr commoure al commoure'ns i interessar a l'interessar-nos.

La nostra tasca que, de moment, lo que de més hermosa tasca és la bona voluntat que l'ànima, no ha de tendir al lluïment més o menys personal. Al contrari, deu dar exemple de perfecta col·laboració, amb quina sola força es podran obtenir resultats de tonalitat perfecta, que són com si diguéssim, el peu d'aguant de tota cosa que es mostra animada per un principi de lògica artística amb el nom d'estètica. En una paraula, fóra obra d'actors, d'actors perfectes (com són perfectes elements d'un quadre, el clar i obscur; el pedestal en l'estàtua; la nota de traspàs en un acord; el capitell en la columna). I així l'obra nostra, ho serà de redempció; plena d'esforç, obtindrà la victòria en la commoció dels altres: el que ahir figurava al darrer rengle, avui parla i ostenta ses dots de part transcendent; el que ahir moria resolent la tragèdia, avui passa pel fons, desconegut i maleït, per aportar tan sols sa silueta en el quadre. Però això reclama coneixe's, constituir-se en *família d'art*, i aquesta constitució no pot néixer més que de la força d'amor per l'ideal. I aquest amor, companys, aquest amor que té de dur-nos al sacrifici i a l'esforç, el trobarem només en el mateix sacrifici, o anomeneu-lo estudi. D'ell ne traurem la familiaritat, la germanor, l'agrado del progrés en la seva marxa, la complaença d'un més enllà en les perfeccions. I com que el *tal punt* d'aquest esforç promourà un conjunt de voluntats, la nostra obra reproductiva serà de conjunt esplèndid.

En altres converses que us anuncio, tractarem aquest mateix tema en detall, i fins podem dir tècnicament. Avui no he volgut més que preludiar sobre tan transcendent assumpte. En elles anirem seguint el curs dels estudis pràctics que, originals o d'altri, ordenarem de manera progressiva per acordar a un temps la part empírica, la plàstica i evolutiva i fins, si es vol, la part de secrets i recursos que poden amb més facilitat fer obtenir resultats ràpids i justos. De tot anirem tractant —i és d'esperar que en sortirem de tot—, i per disposar-vos als conjunts d'escena, disposeu-vos des d'ara al conjunt de germanor.

41 «Vetlles de l'Íntim. Del conjunt», 23–7–1902, original ms., carpeta 47, Fons Gual.

Dels conjunts escènics [fragments, 1903]⁴²

Més d'uns dos anys deu fer que, en vetlles d'absentar-me, us dirigia la paraula i que vosaltres —bon nombre de vosaltres— l'acolliu amb actitud benefactora i mostres d'assentiment.

[...] Recordareu, si en feu memòria, que us parlava del *Teatre Popular*, i que, un cop havíem fantasiat sobre aquest tema i en el moment que prenia comiat de vosaltres, després d'haver llegit aquella *Blancaflor* fins avui gens benaurosa, una prometença de ma part em lligava a la vostra santa llar, on trobeu comunicatives expansions que us sanegen i on correu altes aspiracions que us posen en el camí de ser robustos.

[...] Parlar dels *conjunts d'escena* representa poc menos que parlar de *teatre nou* [...]. Així doncs, trobarem que la deficiència dels resultats escènics prové directa i lògicament de la poca exigència del públic, lo que ens revela amb claredat desconsoladora que el públic va al teatre completament mancat d'amor i respecte. Si busquem ara d'on procedeixen aquests poc amor i respecte per l'essencialment estètic, veurem que és fruit de la carència del sentit també estètic i ens adonarem, pel mateix conducte, que això vol dir carència de perfecta educació en el nostre poble. Vol dir tot junt que combatem el poema de les foscors.

Serveixi lo exposat de programa i detallem-ho un xic.

Tres preguntes serviran de base a la nostra conferència. *Com és considerat el teatre —per què s'hi va— què se'n treu.*

Primer. Com és considerat el teatre.

El Teatre a casa nostra, de molt temps —per no dir de sempre— ha sigut considerat com un passatemps vulgar, intranscendent per lo que respecta a la constitució emotiva del poble i, ans al contrari (en molts dels casos), estètic per lo que respecta a la transcendència moral del mateix.

[...] Sent, doncs, el teatre considerat com un divertiment *de pas*, els que n'han pres el seu ministeri l'han desempenyat seguint el propi malentendre dels que tan malament el qualifiquen, implicant això una complicació en el procés, és a dir, sumant a la desconsideració del públic la descortesia o manca de devoció d'aquells que es diuen actors, ignorant molts d'ells el valor intrínsec i dignificador del nom amb què tan falsament s'engalanen.

42 «Dels conjunts escènics», conferència llegida a l'Associació Popular Regionalista, 17-10-1903, original ms., carpeta 47, Fons Gual.

Falta ara sols ajuntar en aquet grup detractor de l'art dramàtic els que potser hi duen més activa força detractora; d'un costat, els empresaris, que viuen sota l'obsessió numèrica i exploten el públic a manera de bordell, i de l'altre, els dits autors dramàtics, que, quasi socis dels empresaris, col·laboren amb ells per afalagar la bestiesa del pròxim, contribuint a la desmoralització general, a la desconsciència i la del bon sentit del poble.

És a dir, les empreses per fer el seu negoci, els autors per lo mateix i l'actor per guanyar-se la sopa amb la menor feina possible es colloquen junts davant el públic sobirà, qui, com aquelles dones grasses ignorants i llardones que estan més satisfetes com el *querido* més les pega, més i més satisfet es mostra com més l'exploten i el deseduquen.

[...] Han sigut les males intencions de les empreses i els falsos autors els que han malmès el públic? Ha sigut el públic el que, per la seva innata bestiesa, ha demanat lo que té?

On comença i on acaba aquest error es fa costosíssim d'esclarir, i de ben poc ens servirà treure'n quelcom en clar. Lo positiu, lo fatalment positiu, és que estem atacats d'un mal, que ens en donem compte i que, a costa de tots els sacrificis, volem el remei que ens manca. Diuen que de les malalties morals tothom en duu el remei a sobre, però la troballa d'aquest remei només vol dir força de voluntat. Veure aquí lo que intentem: triomfar per la voluntat i sempre en bé de tot i de tothom.

Ens toca ara analitzar la segona de les preguntes principals que formen aquesta primera part de la conversa.

Hem examinat ara *com és considerat el Teatre*; toca ara l'examen del *per què es va al Teatre*.

[...] Si no ens descuidem de pensar que el teatre és aquí considerat com un passatemp insignificant, lògic resulta que s'hi vagi per passar justament el temps i fins, si es vol, per passar-lo amb insignificança d'atenció i preocupació per lo que s'hi fa.

[...] L'empenta comercial, la nostra epopeia fabril, el temperament de mercader que predomina en nosaltres, ens ha posat en situació esplèndida per lo que toca a la part material, i ens trobem com aquells senyors que els diners els sobren i no saben com arreglar-se els pis on viuen, perquè desconeixen, no sols els corrents de la moda, si no fins les de la pràctica, que volen dir higiene i confort. Després s'ha iniciat un moviment cultivador en la generació mes recent, i aquesta, influïda per l'expressada ara mateix (sota de quin jou viu encara), puja forçosament amb un cert raquitisme entristidor, i el desfer-se'n demana una potència no corrent en els homes corrents. A tot això, un malestar general ho descompon tot, la llum de la cultura posada a l'ús de la moda social s'infiltra en l'esperit del pobre, que tampoc sap pren-

dre la mida justa, i això motiva un disturbi interior que les lleis no curen, al temps que l'esplendor no del ric, sinó de l'enriquit, excita a la desesperació i al desconsol dels que somiant amb equilibri passen per ximplés.

[...] Per tontos som massa savis, massa pobres per rics, i per rics som miserables, no arribem a la mida corrent en res i de tot pretenem tenir criteri fixo; ens creiem espavilats per herència, ocurrents per temperament i molts cops honrats per sistema.

El poble, constituït amb una tal desconstitució, no pot ni que vulgui fruir amb senzilla esplendidesa de res que es mostri senzillament esplèndid. Aquest poble va al Teatre com va a missa. Perquè sí, perquè diuen que s'hi passa el rato, perquè de vegades fa savi i altres eixerit, perquè s'hi pot lluir el gasto de robes de la temporada, per *afició*, com molts diuen, per distreure's dels mals de cap del magatzem o de la botiga, perquè no hi fa fred i s'hi troba bona llum per llegir el diari... En fi, s'hi va per una cosa o altra, s'hi va... perquè sí... perquè s'hi va.

Un cop hi són, permaneixen davant l'espectacle amb una ignorància que no se sap si fa ganes de riure o de plorar, veuen desfilant davant els seus ulls un sens fi de figures que es belluguen, que parlen, que van i vénen i, naturalment, no es preocupen de res de lo que succeeix. D'altra part, queda també molt per fer en la resta de la sala.

Averiguar ara *què se'n treu* és lo que em resta fer per tenir plantejades les tres proposicions cabdals de nostra conferència.

Aquesta pregunta fa ganes de ser resposta amb un monosíl·lab altament expressiu: *res*. D'una casa que és mal considera i desacata, que s'hi va sens coneixement perfecte ni marcada intenció de profit, què se'n pot treure? No diguem *res* si voleu i diguem que sí, que se'n pot treure molt, i res de bo, que lo pitjor és malentendre les coses.

Els mal disposats per una cosa determinada solen sempre tenir el do del desencert quan volen fingir bona disposició. Aleshores, la confusió és imminent i tothom es decanta del costat del seu defecte. Costa doncs poc de veure que en aquest cas el teatre és un excitant envers l'abominable, i ho és per manca de bon sentit, com ja havíem dit abans.

El de temperament excitable s'hi excita, la dona perversa s'hi veu glorificada, el viciós hi triomfa i el tonto s'hi mal emmiralla.

Donem doncs per esclarides les preguntes fetes i sumem zero, o sigui, que tot lo transcendent en el teatre nostre és per fer, que s'ha considerat fins avui com passatemp pueril, que s'hi va perquè hi van i que se'n treu la indigestió conseqüent.

Un públic compost de factors semblants què voleu que demani als intèrprets d'una obra escènica, si s'accontenta de res, perquè de res hi va. Quina

emoció pot desitjar, si les desconeix totes? D'on ha de sortir el seu crit de desig, si no té veu per cridar? Però és just que això quedi així? Mai, i menos que per nosaltres, per aquells que encara no hi són, pels que vénen darre-re nostre.

Jo sé de sobres que algú podria tirar-me en cara un sens fi d'acusacions perquè m'explico així... tan autoritàriament i sens dar-me la pena d'exceptuar de la pila grossa molts i molts que es consideren no formar-ne part, gràcies a les seves refinades admiracions, la seva cultura i el seu diletantisme encarnats.

D'aquests no n'haviem parlat, i val la pena, perquè és cert que formen un aspecte especial del públic. Són, com si diguéssim, el deu per cent d'una sala d'espectacles (en nits solemnes). Les elits del públic, i ja veureu com, un cop se'ls haurà fet justícia, resultaran l'element gangrena de les masses: perquè tenen consciència disfressada es permeten enraonar, i lo que és pitjor, de vegades els escolten.

Són aquells que, considerant el Teatre com cosa convencional, el dispensen d'un sens fi de detalls que d'altra part de *res serveixen*, els que no es deixen perdre ni un *debut* ni un estreno, els que duen en el cervell una llista d'anotacions comparatives que els permet plantar de savis, els que van a jutjar el mèrit individual, els que desconeixen lo que és un drama i saben apreciar un actor hèroe de la vetlla o una actriu estrella de cartell. Els constants aduldors de reputacions estrangeres que, a manera de producció importadora, vénen per lluir una ganyota o un gesto, per omplir de retrats les parets de la ciutat i saludar fent piruetes premeditades, atropellant reputacions d'autors digníssims i convertint produccions elevades en pretextos per lluir les habilitats de l'equilibri (com ho fan aquells violinistes *cèlebres* a l'executar arreglos d'obres pianístiques amb serenates pròpies per mostrar que són capaços de tocar sens cap pèl a l'arquet i potser passant la corda). Són, en una paraula, el resultat de tots els senyalats desequilibris: senyors de planta disfressats de savi, aparentment rics, intel·lectualment ordinaris, cecs d'ulls oberts que aplaudeixen perquè tenen mans, parlen perquè tenen boca i fan posat de pensar perquè els posseeix la Vanitat del *semblar de l'etern fer veure* les coses.

Com tots els que van plens de cap d'idees mesquines, estan posseïts de la preocupació del just terme en les coses i, per lo mateix, si són aimants del teatre, no ho són pas d'una manera extremosa i se'l saben prendre com cal: *a cadascú lo que és seu*, a cada cosa se l'ha de considerar per lo que és, és precis no deixar-se portar del fals entusiasme... Aimants de l'art del teatre, sí, però reconeixen perfectament que s'ha de prendre sempre com a esport, moral si es vol, però com a esport de totes maneres, i d'aquest principi par-

tint, no hi són gens exigents, gens ni mica, i es descuiden de dir que bona feina els darien per ser-ho. Aquí teniu doncs en presència vostra els portaestendards de la corrent societat nostra quan de material d'art escènic es tracta. Aquets enclouen en ells les tres preguntes fetes: *consideren el Teatre com passatemps gens transcendent, hi van per passar el rato i en treuen una mala digestió d'idees* (molts cops d'altri).

No fa molt temps que casualment varen presentar-me un senyor, i al fer-ho varen dir-me: «aquest Senyor és d'aquells que vostè busca, *un veritable entusiasta del Teatre Seriós*». De moment, i caient de ple on sovint iafortunadament ens llença la bona fe, no vaig voler-me recordar de qui me'l presentava, i aquest sol qualificatiu de veritable entusiasta del Teatre Seriós, era fer-me mirar amb certa estranyesa i plaer (simfònic) el presentat. D'això, naturalment, se'n va seguir una conversa, i de las seves declaracions va anar sortint el seu retrat. Era un dels tants, un d'aquells que es creuen que lo bo és fet per a ells, sinó que no saben conèixer lo que és bo o dolent. «A mi, què vol que li digui —em deia el senyor aquell— d'ençà que en Calvo⁴³ és mort, no he tirat més el barret a les taules.» «No li discutiré el talent d'en Calvo —vaig reprendre jo—, he sentit a dir que en tenia molt, i sobrat, que era un artista personalíssim, però no creu vostè que el Teatre és altra cosa més que el pretext per admirar-hi un sol home?» «Fugi, home, fugi —va dir al seu torn tot escurant-se les dents amb un bitllet de tramvia recargolat—, ja veig que vostè és d'aquells que creu en bruixes, dels que tenen cebes, a què va que li agraden les cares ensopides?, ja ho he conegut tot seguit. Miri, jo m'aprecio de ser dels que més gasto fan en teatre a Barcelona, sempre vaig a les butaques dels primers rengles, i no ve res que jo no vegi. Cregui'm, a mi, amb quaranta anys que fa que rodo teatres, m'he convençut que no hi ha res com un bon parlament en boca de qui ho manegui bé. Me'n ric jo de les bones companyies; mentre hi hagi un bon primer actor o una bona primera actriu, que facin lo que vulguin que tot m'és igual. Això és això, ja l'hi he dit, en vida d'en Calvo vaig quedar ronc tres o quatre vegades en una temporada. Allò era entusiasme; ara n'anem molt escassos, d'això.»

43 Rafael Calvo Revilla (1842–1888), actor teatral espanyol, germà del dramaturg Luis Calvo i del també actor Ricardo Calvo Revilla (1844–1895), i pare de l'actor Ricardo Calvo Agostí (1875–1966). Amb Antonio Vico (1840–1902) va omplir tota una època teatral, que va descriure Leopoldo Alas «Clarín» en el seu opuscle *Rafael Calvo y el teatro español* (Madrid: Librería de Fernando Fe, 1890). Rafael Calvo va ressuscitar el teatre clàssic espanyol de Lope de Vega i Calderón de la Barca, va donar un nou impuls al romàntic de José Zorrilla i del Duque de Rivas, i va ajudar a crear el de la primera època de José Echegaray, que va escriure expressament obres per a ell. A Barcelona va estrenar *Mar y cielo* de Guimerà, el 26 de juliol del 1888, segons la traducció d'Enrique Gaspar.

«Però és possible —li vaig dir jo— que no senti vostè la necessitat d'una emoció de conjunt?» Va quedar tot sorprès: «Què diu què? —va dir-me—, Què és això del *conjunt*?» I jo li vaig explicar que era senzillament el problema d'arribar a les emocions per la col·laboració perfecta de tots els elements i detalls complementaris a fi de perseguir la justesa de la realitat o la realitat de tots els idealismes. Encara riu: «Ja li he dit que vostè tenia cebes; miri, quan una obra és bona, si hi ha una figura que la salvi, lo demás són trons, i si no, no anem tan lluny. No fa pas gaire que l'actor *fulano* va fer el Hamlet, se'n recorda?» «Sí senyor, jo hi era.» «I bé? Què me'n diu? Què vol més gran ni més commovedor que aquella interpretació? Doncs vol que li digui la veritat? Si em demana com ho varen fer els altres, li diré que ni ho sé, ell m'absorbia. És lo que té de ser una figura, i deixi's de manies, això, això és el Teatre.»

Aquet curt diàleg històric ens col·loca de cap més enllà de la meitat de la nostra conferència, doncs ens ha presentat evident l'home que estèticament careix de tots els sentits, i és el que impera. Jo us en vull explicar alguna cosa d'aquell Hamlet al que ell es referia, lleugerament us en faré el relat del darrer quadro, i així veurem encara més clar lo que en aquests moments tractem de veure.

S'aixeca la cortina i miro: representa el teatre una sala de les del palau del rei Claudi. L'estil arquitectònic renaixement de mal gust, policromat i prim. La plantació de comèdia de màgia esquifida. Al fons, una galeria amb columnata vincladissa, que amb son moviment pregona la proximitat dels personatges. Al bell mig, una escaleta que, essent pintada imitant màrmol, fa soroll de fusta tot just s'hi puja i baixa. Alfombra de color de panyo de billar per mor que les figures hi destaquin, gran joc de bambolines roges i llums afectades, i la gepa de l'apuntador com sobirana presidenta.

Hamlet i Horaci estan de conversa, el segon vesteix pobrament, i això no és degut a la seva condició de senzill amic del príncep, sinó que manifestament és degut a la seva condició de còmic que cobra poc; en canvi el príncep, que degut al seu modo de ser sembla que no està per bonics i menos en les darreries de la tragèdia on el seu esperit està si vola si no vola, com que és primer actor, guanya més bon sou i té la presumpció obligada, va elegant bufó i endreçat que ni un Romeo de cromó. El diàleg es passa amb certa indiferència, tot el públic, que està enterat de l'obra, espera amb ànsia el moment de l'assalt d'armes per veure com tiren el floret. Osric es presenta malgirbat, mal vestit, fastiguejat, fa cara de tenir malalts a casa o de fer el paper per un altre (que diable, l'actor no se sostreu tan fàcilment de las peripècies de la vida privada... I per lo que ho paguen...).

Horaci, per descuit o per complet desconeixement de lo que fa, escolta l'anunciació d'aquella aposta del Rei a favor de Hamlet i contra Laertes

amb tota la indiferència d'aquest món. Per lo vist és prudent, no es fica on no el demanen. No obstant, un cop aquell és fora, es permet fer observacions a prop d'ell, a prejuguar sobre l'aposta indicada, i quan el lord (d'igual ramat que l'Osric) se'n va després de sa ràpida aparició pronosticant «perdré aquesta juguesca, Senyor». És a dir, ho diu, ho diu... el seu paper ho diu... el pobre home!, què sap ell lo que diu.

El que fa de Hamlet, no obstant, és un actor cèlebre (m'hauré descuidat de dir-ho) d'aquells que en el repartiment de l'obra, en els cartells s'hi estampa el nom amb més grosses lletres que el de l'autor no ho és. No ho fa malament, es cuida d'ell i prou: què hi fa això?, per a ell és fa la festa.

L'hèroe es plany, es repensa i content de la sort que li espera, trobant natural que una hora o una altra sigui la seva, es disposa a l'atac quan la Cort apareix.

Las darreres paraules de Hamlet, dites amb més o menys sort per part del seu intèrpret, ens han deixat en bona disposició. Fins aquella absurda arquitectura, aquells colorits llampants, i antipàtics, han desaparegut sota la impressió d'unes paraules encertadament entonades, transmetent un concepte preciós, esplèndid, però ve la cort i... On ets, justícia del cel?!, què hi fa aquest llamp deturat en els núvols?!

Els senyors de la cort son sis. Els conec de vista, les dames quatre —també les tinc presentes—, en el corteig hi ha dos patges (noies) quin moviment en el caminar les delata aspirants a l'art de Terpsicore. L'una d'elles porta un coixí amb un parell d'estocs (que semblen del dia), l'altra una safata amb dues copes de cartró daurat, i a la mà en vaga un gerro del mateix joc. Apareixen fent la sargantana i mirant amb el riure poca-solta prop dels llavis els senyors abonats dels proscènics. Darrere aquest esplèndid corteig, ve la tropa. Sis soldats, no sé a punt fixo de quina època, duen casco i llança i apareixen afilerats no sabent del cert on col·locar-se.

Aquests mateixos maldecaps distreuen els cavallers, que han pujat a la galeria i semblen preguntar-se els uns als altres si han d'anar per la dreta o per l'esquerra, amb tota la innocència d'una escolania de poblet. Per fi i obeint (segons s'endevina) una veu interior, es posen a la dreta, i darrere d'ells els soldats, amb els cascos a la *garger* i deixant veure el coll de la camisa per damunt les cuirassines. A tot això, l'arquitectura trontolla i apareix el rei Claudi, la reina, Laertes, Osric i dos més que fan veure que són oficials. La indumentària de tots ells ve a ser un mosaic de sastreria de teatre. Hamlet s'ha situat a primer terme i ha pres una positura fotogràfiable il·luminat de cames per amunt. Les dames, a l'esquerra, formen mitja ferradura honesta. Laertes és guapo, molt cenyit de cos, i mena en el rostre el disgust que ha passat fa poc al cementiri per medi d'unes ratlles prop dels ulls que recorden aquelles de

les senyores franceses que es pinten per agradar; sense amagar-se'n vesteix cota de malla de punt de mitja i parla sempre com si brindés.

El rei és alt i gros, no sap gaire el paper i per dissimular-ho gesticula i treu partit dels abundants plecs d'una semi bufanda que, per distracció o per manca d'altra cosa, s'ha posat al damunt.

La reina és esquifida. Duu pentinat del dia, un mantell raquític i molta pedreria milanesa.

El moment s'apropa. Osríc, per ordre del monarca, fa entrega dels florets als combatents, i mentre la comparsa està distreta parlant-se les seves coses i citant-se per a la sortida, l'assalt comença. Hamlet té una guàrdia italiana, baixa; Laertes s'hi posa amb aires de professor de sala.

El rei que com la reina ha permanescut de peu dret (perquè el setial hi manca) beu a la salut del príncep i es veu clar que ho fa amb copa buida, com els cortesans —no ve d'aquí—; invita Hamlet, aquest no accepta el convit; la reina beu amb la copa que aquest no vol i l'erra; el rei, que n'està enterat, no s'espervera, ha dit lo que el paper marca amb indiferència indecorosa. La cosa no es paga per més. El que no coneix el drama no se n'entera.

Hi tornem, la cosa va d'alta. Un cop ferit Hamlet pel seu contrincant, en el calor de la refrega, aquet darrer desarma l'altre, i canviant d'arma hi tornen de nou. El desastre és ja damunt llurs testes, l'hora sublim arriba. Horaci està tranquil. La reina ha arribat al dintell de la mort amb una frescor clínica. El rei està tranquil. S'endevina en tots la inamagable alegria de l'acabar la feina.

Ferit Laertes i el príncep pel seu cantó, toca el torn de mort a la reina. Les dames molt pacients no es mouen de lloc. Hamlet vol trobar el traïdor que ha vessat el tòxic a les copes reials. «Tanqueu les portes —diu—, que es busqui el traïdor, on és?» Ningú es mou. Tothom calla.

Laertes aleshores ho declara tot, i així anuncia al príncep la seva mort propera.

Aleshores, Hamlet, en ple desespero i sentint-se de la pròpia arma envenenada, mata el rei.

La comitiva en pes, segons indica l'obra, deu remoure's sota els crits de «traïció, traïció», però això no es fa perquè el primer actor té de dir coses encara i distrauria. La cort i els seus súbdits segueixen impassibles. Lo sol que passa mentre Laertes diu les darreres paraules del seu paper i Hamlet està prop de la mort és que per un malentès la comparsa no ha fet lo convingut i semblen tots els cavallers mirar cap dins, com si algú els digués alguna cosa, després de lo qual, uns s'arrodillen, altres no, i promou aquesta confusió ganes de riure, que amb poca traça dissimulen passant-se la mà davant l'estarrufat bigoti de pèl fort (natural). I mentre, els uns van dient-se coses als altres.

Les dames més segures encara que quan es fa una cosa s'ha de fer completa, segueixen immutables, ho senten per dins però dissimulen.

Hamlet, després del seu discurs, mor, i ho fa caient en braços d'Horaci i quedant amb passa de final de pas a dos. Aleshores una murga a l'interior llença els acords d'un ballable, i amb ell es dissimula l'arribada de Fortinbràs amb els ambaixadors d'Anglaterra, el toc dels tambors i la volada de senyeres que l'autor marca (quin contrast, en presència del desastre de l'escena, va commoure al crear la seva obra).

Aquí això no ve al cas, es passa per damunt de tot i tot s'atropella per posar de relleu las qualitats d'un home que les té més o menos lícites, i sobretot es procura no desmerèixer *l'efecte* de la permuta final. El teló s'abaixa i el públic, aquell públic compost en sa majoria dels elements que venim d'estudiar capitanejats per senyors com el de la conversa de fa poc, aplaudeix fort, amb ràbia i entusiasme; s'alça de nou la tela i apareix ell a escena; *ell*, el punt atraient de tota la nit; *ell*, que es menja l'obra guisada amb salses de la seva invenció, que s'engoleix l'autor i trepitja tota una tradició venerable.

Tothom parla, tothom es fa llengües del mèrit de l'artista, tothom gesticula i es mostra commogut, i l'endemà la premsa, la colossal i mai prou ben ponderada premsa, apareix devota fervent, fanàtica, portaensenyà de la poca-solta pública, tractant l'assumpte com ho fan els botiguers a l'alabar les novetats de la temporada, plena de frases buides, buides de conceptes plens, insulsa, emfàtica, admiradora vergonyant!

Però... De què serveix tanta exigència? Si aquell senyor ens sentís, no ens deixaria bons per a res. Un dels proverbis catalans d'aquells que donen la nota del nostre temperament gat diu: «qui mira massa prim, a mitja edat no hi veu.» Cal ser indulgent?

Jo entenc que no. Quan se tracta del pervindre emotiu de tot un poble que dorm en les foscors de l'apatia estètica, s'ha de ser, s'ha de ser exigent, exigent i res més.

No, no s'hi té d'anar al teatre per passar el temps, no s'ha d'acceptar aqueixa errònia teoria, que vol dir anèmia espiritual. El teatre es una institució que ens forma amb la lentitud i dolcesa d'una mare, font d'amor i experiència, mirall de la vida humana, paradís de l'ideal i somiador, palau de reproduccions que es gronxen en les belleses de l'ahir; lloc sagrat, eminentment sagrat, demana —i ho demana amb el crit de la raó més esplèndida— la vindicació de les humiliacions per on passa per culpa dels mercenaris i asquerosos detractors de la bellesa, de la moralitat i de la vida.

Voleu fruit en el teatre de veritables emocions? Voleu trobar en ell tot lo que té guardat per a nosaltres? Busqueu-lo en el conjunt, i allà el trobareu majestuós, èpic!

Si convenim que tota obra d'art és sempre el resultat de varis elements d'expressió que es congreguen per obtenir una major força emotiva, en tindrem prou per saber on anem i lo que de dret ens pertoca.

No ens fiem, si tenim por d'anar a la lleugera, d'aquesta definició per ella sola. Busquem la relació de l'exposat en comparacions (que aquí no es faran odioses), per les que veurem que cap de las arts conegudes ho fóra si manqués en els seus elements d'aquella harmonia que les fa obra, que les fa art.

Un pintor, per exemple, no podrà mai obtenir un resultat favorable envers l'emoció que es proposa despertar amb l'obra seva si no ha cuidat en ella d'afirmar las relacions *del tot*, tractant amb aital amor el primer que el darrer terme, les draperies que les carns i el terrè que el celatge. La més petita desentonació en les tintes empleades serà ja prou perquè l'espectador, tot i no explicant-se'n la causa, no es trobi tan lligat com caldria davant la tela pintada. De resoldre's l'artista amb èxit, haurà resolt un problema de conjunt, i aleshores serà *obra d'art*, la seva. Seguint pel cantó de las arts imitatives, podem dir lo mateix de l'escultura, i aquí l'harmonia d'elements que formen el conjunt són més interessants que el sentit *refinament*: tota vegada que d'habitud es troben reunits en un sol tronc i per lo mateix, la perfecta lligada es fa mes costosa. Quants exemples poguéssim posar per constatar aquesta veritat queden en va davant la contemplació de qualsevulgui estàtua o reproducció d'estàtues gregues, que per ser creades en la més esplèndida de les lògiques proporcionals, podem citar com mostres de conjunts admirables.

La *Venus de Milo*, poso per cas, és el resultat d'un sens fi d'elements que es completen i junts fan un tot grandios que meravella.

No hi ha dubte tampoc que les grans obres literàries són filles del conjunt. Un cant de *L'Atlàntida*, desenganxat del poema, farà lo mateix que el cap de la *Venus de Milo* desenganxat del tronc seu. Hermós com ell, però com ell incomplet. Un cant de la *Divina Comèdia* que sofrís iguals efectes, i les mans reunides de les Tres Gràcies de *La Primavera* de Boticelli que es tallessin de la tela, acceptarien igual comparació. Si volguéssiu representar el segon Faust de Goethe ans que el primer, fóra impossible que en rebéssiu l'emoció que l'autor es proposava, i si en això em repliquéssiu que a Barcelona s'ha dat ja tota la tetralogia wagneriana sens conèixer encara *L'or del Rhin*, us respondria que en exacte estat de depravació es troben actors empresaris i públic, sens quin estat la nostra obra no tindria raó de ser. Deixem doncs de costat lo immediat als nostres mals. No ens en planyem, busquem un remei. He parlat del *Faust* de Goethe i, efectivament, la literatura dramàtica pot servir-nos doblement de guia en l'estudi que avui emprenem. En ella s'hi destaca perfectament lo imprescindible d'un conjunt. Fixeu-vos en les obres dels grans mestres i veureu més clar com cap d'ells ha mai osat

tractar amb menyspreu un element secundari: com el perfecte Pare no pot estimar més l'un que l'altre fill, el perfecte autor dramàtic adora la més insignificant de les seves creacions, que col·laboren en la creació cabdal. I com el Pare del conjunt d'amors envers els seus en treu el benestar de la llar; l'autor, de l'amor a tots els elements que componen la seva obra, n'obté l'harmonia perfecta que el glorifica.

Res pot dir-se insignificant en un drama o en una comèdia. Res hi existeix perquè sí. El detall que pugui semblar més insignificant deu estimar-se tant com la narració més apassionada o el moment de més alta intriga.

L'Ergaste, en *L'escola dels marits* de Molière, és tan important com el mateix Sganarelle. El company de Cappalunga (que no parla) en *El reggiratore* de Goldoni és sens dubte un personatge que interessa el conjunt, com de Don Eraclio, i de l'argenter Angelo de *La comèdia dels errors* de Shakespeare pot fer-se'n una creació a l'altura del Solinus. Per què? Per *lleï de conjunt*; aquesta lleï que és la mateixa harmonia, sense la que cap obra pot subsistir.

Entretenim-nos ara un curt moment en l'art dels sonidos, i a fe que pot dar-nos la llum que ens pugui mancar en les nostres investigacions, perquè sent aquest art dependent en bona part de lleis físiques i fins matemàtiques, no pot acceptar en la seva escriptura la més petita discrepància en els elements que el constitueixen. Un acord és perfecte o imperfecte; per una sola de les notes que el componen pot caure totalment. És de les arts que més necessita del *conjunt*.

Ens resta sols trobar l'afinitat dels nostres conceptes en l'art magistral de les línies, en la gran arquitectura, aquest art que ha encarnat els pobles, com la botànica caracteritza els paisatges. Ell pot oferir-nos potser la síntesi de quant venim exposant, ja que troba l'expressió amb elements que harmonitzen només que per lleï de conjunt.

Recordeu el Partenon, resseguiu les ratlles del Panteó dels Mèdicis, imaginem-nos l'absida de Nostra Senyora de París, l'arc de Constantí, l'interior del temple d'Apollinopolis, l'Alhambra o l'Escorial, tot són obres que parlen d'èpoques determinades, de grandeses o fosquedats d'intel·ligència, i el seu llenguatge és de ratlles, res més que de ratlles dretes o encreuades que, per si soles, res dirien i que juntes i harmonitzades tenen tota l'eloqüència de la història i es mostren hermoses i potents com una dona jove, o sump-tuoses i pesants com un vell forçut.

[...] Si totes les arts, doncs, per arribar a commoure necessiten de la perfecta lligada dels seus factors, com és possible que l'art de l'escena quedi tan allunyat d'aquest *tot* sens el quin les creacions han de sortir per força fragmentades, profanades i malmeses?

Tot s'explica: [...] *manca de devoció en la religió professada.*

Per més que la confessió resulta trista, trobem tan sols de molt temps en el curs de les evolucions socials dos focos que puguin dar-nos l'exemple de perfectes conjunts en col·lectivitats imponents. Aquets focos són, d'un costat, les comunitats religioses, i l'exèrcit de l'altre. Els primers, per un fi de creença, i els segons per una temença al càstig disfressada amb amor i servei a la Pàtria. Fora d'aquests dos cassos, són comptadíssims els que es registren d'un grup dat d'individus que arribin, per disciplina tendint a la realització d'un ideal, a verificar obres de conjunt desinteressat i noble.

Mirant-ho del costat de l'art teatral, sols trobem l'acompliment d'aquest fi en les masses orquestrals, ja que allà tota indisciplina massa descarada fóra irresistible per estar l'art de les sonoritats basat, com hem dit, en lleis d'harmonia incontestables, i amb altres de matemàtiques que no admeten llibertats, so pena d'un desballestament de sobres perceptible que acabaria amb l'obra mateixa.

Per lo que toca de cortina endins, així en els drames parlats que en els cantants, la llei de conjunt és poc menos que desconeguda, i de ser coneguda, fóra sens dubte desacatada per les causes assenyalades.

Aquest error fa impossible tota emoció perfecta. Per ell s'ha arribat al punt que la massa, que espera del cultiu que li ofereixen, cregui de bona fe que les obres d'un Shakespeare són obres de terror, com qualsevol dels drames musicals de l'escola italiana.

La majoria dels públics d'Europa i potser d'Amèrica van a sentir un *Hamlet*, un *Otello* o un *Rei Lear* prescindint de l'obra i per admirar a tal o qual actor, que se'n fa lo que se'n sol dir el protagonista. A causa d'aquest mateix error, els filharmònics van a veure un *Lohengrin* pel *racconto* i un *Tannhauser* per l'ària de l'estrella.

[...] Si s'obtinguessin representacions perfectes, on tot ocupés el terme que la lògica reclama i en les que desaparegués el fantasma primer actor, substituint-lo les suggestives siluetes de tots els personatges entonats a un temps per un sol criteri i refinats per la seva pròpia intel·ligència i cultura, el públic que avui frueix amb lo que, entonat o no, se li mostra a primer terme (perquè pel fet de ser públic treu l'emoció d'on pot) arribaria a fruir de la gradació de tintes que un temps varen ser la preocupació de l'autor i que avui, mercè al poc respecte dels actuals intèrprets, queden esborrades per la vanitat absurda d'un subjecte i el descuit o la flegma d'un sens fi d'altres que cobren menos i el volten.

Oh!, l'adjectiu *primer actor*, quantes disposicions ha malmès, quantes rancúnies ha criat, i lo que és pitjor, quantes i quantes obres ha destrossat.

Com voleu, doncs, que d'elements incomplets en surtin lo que s'entén per conjunt?

Per obtenir-los caldria ans que tot la devoció. D'aquesta en naixeria la dolça disciplina, i aleshores, s'estaria en mans d'arribar a lloc perquè un amor desinteressat en farà el guia.

No trobeu estrany aquest concepte *amor*. Jo crec que l'obra d'art no és altra cosa, i si l'autor la pareix en un desvari d'enamorat, requereix que l'interpret se n'engamori igualment, i així la interpretació que hi doni serà tan rica en detalls com en conjunt, perquè el que estima mostra la seva passió, recurrent de lo mes grandios a lo quasi imperceptible.

L'obra de conjunt ho és també de germanor, i així com la germanor aguanta el món en pes, l'obra justa en tots els seus aspectes sostindrà sempre un auditori nombrós que en aquells moments és un món d'emoció, que viu de vida pròpia.

Si la germanor, que és en la societat lo que l'harmonia de sonoritats i tintes és en la naturalesa; sosté els homes en son passar per la terra com aquesta harmonia li fa de bàlsam a son pas. Sent l'art el mirall de natura, serà tant més sòlid com més s'acosti d'ella, i veieu aquí per on ens trobem, a ben segur, en la mateixa font, d'on podrem treure l'aigua de salut que busquem i ens cal.

El món és un gran conjunt. Dirigiu l'esguard on primer us plagui, i en la contemplació de lo que topeu enfront hi trobeu latent l'exemple profitós que busqueu.

Mireu un arbre enmig d'una carena, un arbre on hi bat el Sol enamorat, destacant-se damunt un cel blau de migdiada, reposant entre terrossos caldejats i ocrosos. Lo primer que us passarà pel cap a l'adonar-nos del seu esplendor i exuberància, de les seves mil fulles i l'entrelligament de les seves branques, serà exclamar en ple èxtasi (suposant que sigueu artistes o només refinats contempladors) «que és hermós, que és delitós mirar-se'l!». No podreu ni per un moment atinar en el menyspreu de les fulles més lleugeres, ni d'aquelles que mostrant-se taca fosca i confusa, serveixen per destacar les de primer terme besades pel Sol i mogudes suaument per l'oreig tèrbol, ni podreu estimar més l'una que l'altra branca, ni la soca més que les arrels, que ondulegen per terra. Veureu l'*arbre*, només l'*arbre*, adoreu l'*arbre*, contempleu l'*arbre*; en ell tot serà bo i hermós, en ell tot tindrà un valor igual i magnificència pareguda que en promourà una de més amable en lo que toca a l'admiració que promou.

Penseu, a més, que mirant-lo com a una de les parts que componen el paisatge que el volta, passa tot seguit a la categoria de fulla, i el paisatge que el volta, contemplat en un conjunt panoràmic passa a la categoria d'arbre, com aquest panorama a la de paisatge, si poguésser contemplat en més amplitud d'horitzons.

Un eclipsi total no es fa imponent pel sol fet que l'astre solar es cobreix en l'ombra, sinó per l'ensordiment màgic que pren tot lo que per ell s'illumina.

Davant de l'evident modèstia amb que tots els elements de naturalesa s'embelleixen a l'embellir lo que els volta, no trobeu asquerós i repulsiu l'home presumptuós que, de vegades, es creu rendir un servei a Schiller, Racine o Shakespeare posant de guapo, cridant com una trompa desafinada i tenint-se per sol i únic punt de bellesa al realitzar un acte desastrós i infame?

Jo crec que el remei més indicat per combatre la malaltia exposada fóra un sol, que s'anomena *sentit comú*, però aquesta droga, tot i no sent cara, va molt escassa, i fóra temeritat comptar amb ella en absolut; però suposant per un moment que això sigui possible, o quant menys que tinguem dret a esperar-ne l'aconteixement, trobarem el remei si arribem a la formació dels dos elements primordials, l'un innegable propagador de l'altre. El públic que s'emociona, l'intèrpret que el fa emocionar.

Per formar el primer, procurar per tots els medis educatius dar-li a entendre fins a quin punt de dignitat estètica s'enlaira el seu comès, i encaminar-lo a que estimi lo que el volta més de lo que ell mateix pugui estimar-se.

Amb una paraula, fer-lo apòstol d'una estètica altruista (comptant, com és natural, que ell dugui en si mateix les qualitats que constitueixen aquesta primera matèria.)

Per formar els segons, o sigui el públic, n'hi haurà prou amb la formació dels primers. Com, per obtenir reflexos, cal tan sols la incidència de la llum.

Aleshores (i aquí va l'exemple que diu el contrast d'aquell final del Hamlet) molts arribarien a comprendre lo que avui viuen privats de conèixer.

En les masses que oscillen en el *Juli Cèsar* del propi Shakespeare, hi veuríem tot el poble, constituint un crit, una actitud, un sentiment vigorós. Com si tots junts forméssim un home de mil caps, una ànima sola, reproduïda i exaltada. Es mourien amb harmonia semblant a la de les ones marines; plegarien sos mantells amb l'elegància i rigidesa d'estàtues del Capitoli; seguint la veu de Marc Antoni, pararien esplèndidament, o, en la senzillesa d'un drama casolà, on figures i objectes i color i llum tindrien importància grandíssima i amb gradació admirable de l'exaltació: en un miting de *L'emic del poble*, en la massa d'*Els teixidors* d'Hauptmann, en la de *Els lladres* de Schiller o en el cor d'una tragèdia grega, es mostrarien sempre actors artistes convençuts, que per la sola fe de l'art obraran amb disciplina i desinterès remarcables, que arribaran al públic confosos i entrelligats amb la veu cantant de les parts destacades; que absorbiran l'atenció per una força de justesa remarcable, que presentaran l'obra com una bellesa sens principi ni fi comparable als horitzons vistos a altura.

En una paraula, fóra obra d'actors, d'actors perfectes, com ho són perfectes elements, en un quadro el clarobscur, el pedestal en l'estàtua, la nota de traspàs en l'acord musical i el capitell en la columna. Així l'obra farà de re-

dempeció, plena de salutós esforç obtindrà la victòria en la commoció dels altres. El que ahir figurava en el darrer rengle, avui parla i ostenta ses dots de part transcendent; el que ahir marca resolent el moment tràgic, avui passa pel fons desconegut i modest, aportant només sa silueta perfecta en el quadro. I per transmissió, el públic viurà en aquells moments suspès de la devoció dels intèrprets.

Això fóra abolir lo sublim aislat per constituir l'esplendorós d'un tot modest i fundament emotiu.

Així redreçaríem aquest caigut monument que tant pot fer en bé nostre i d'aquells que pugen, fins dels que encara no hi són. An això anem, a n'això hem d'arribar.

Cal viure previngut, educar-nos de manera favorable a la preparació de les grans educacions, no ser febles per deixar-nos enlluernar, ni creure'ns ser massa forts per mirar-nos segons què amb marcada indiferència. Buscar el valor real en les coses i tendir sempre al progrés de les mateixes, aspirant a l'ascendent per practicar tota ascensió, que les obres basades en aquest principi són les veritablement humanitàries i les que fan d'Escala a l'Univers sencer.

Vosaltres, pel vostre costat, feu propòsit de desitjar-ho amb una empena incontenible, i nosaltres, pel nostre, per aquell costat acció que de temps venim demostrant l'anhel i que ara amb més força que mai ens disposem a fer-ho evident, esteu segurs que farem tot lo que les forces ens permetin per arribar-hi i compteu encara que en nostres forces tindran sempre un valor extraordinari les que vinguin del caliu del tot anhelat del que vosaltres en formeu part activa i militant.

I per contrarestar aquells errors quina exposició ha fet de capçalera a la conferència que acabo, diguem i creguem que al Teatre se'l té de considerar com una obra educativa de transcendència estètica moral i altament social, que s'hi té d'anar per enlairar l'esperit, refinar-lo i omplir-lo de sanitosa experiència del nosaltres homes, homes perfectes, robustos, bons i hermosos.

Detestem el fals teatre, avorrim les reputacions vanitoses i renequem de la indústria que s'empara sota el món sagrat de l'art.

I ara dem-nos la mà en estreta ferma ben ferma i ballem la sardana de rotllo immens i intancable: què hi fa que els de l'una banda no es vegin amb els altres, què hi fa si passant de l'una en l'altra mà la força s'estén, el rotllo es fa i tots s'aguanten?!

L'art escènica i el drama wagnerià [fragments, 1904]⁴⁴

[...]

Per sort nostra, enmig de tants mals com ens volten a través de l'anèmica existència estètica que portem per ací, el nom de Wagner ja no és ni pot ser per a la nostra generació una novetat ni una sorpresa. Ha coincidit el nostre despertament amb l'arribada de l'imponent ressò de l'obra del Mestre, i a diferència d'aquells que el rebien amb l'estranyesa de quelcom d'inesperat pels efectes d'una sobtada transició, nosaltres potser ni l'hem rebut, l'hem més prompte trobat en el nostre camí, i ha estat per a nosaltres una cosa que ha constituït un punt sòlid i ben afirmat de la nostra naturalesa sentimental. Per lo mateix, en parlem com a cosa admirada i no en podem parlar com a cosa descoberta. [...]

Una sort incomparable ha estat per a nosaltres aquesta *arribada a temps*, doncs mercès a ella ens hem estalviat bona part de la fadiga consegüent que per força s'experimenta passant de l'erra a la certesa. La nostra intel·ligència també n'ha rebut immensos beneficis, doncs el flagell d'una bellesa positiva s'ha sabut esclarir amb més facilitat i al ressò d'altíssimes bel·leses, s'ha dat amb més espontaneïtat millor i més perfecte compte d'ella mateixa, disposant-se a l'obra i a l'activitat transcendent de les coses predites pels profetes de la bellesa.

[...] No tractem doncs de descobrir meravelles en les creacions de Wagner, ni aclarir misteris, ni aportar noves notes biogràfiques que interessin per la tafaneria consegüent, ni fer molt menys obra crítica; tractem de parlar, de parlar sempre respectuosament, de comunicar-nos impressions, de posar-nos d'acord en amical conversa respecte a tot allò que ens pogués semblar tèrbol, de solidar, en fi, dintre nostre, una admiració que ens pot servir de guia.

[...] El tema, doncs, escollit i ja pregonat, és el de *L'art escènica i el drama wagnerià*.

Convé ara que ens posem d'acord respecte a aquella art i aquest drama, per després establir entre l'una i l'altre les relacions consegüents i treure de tot plegat, si és possible (i tant de bo ho sigui), l'esclariment que un sempre es proposa al tractar de dir quelcom.

44 «L'art escènica i el drama wagnerià», dins *XXV Conferències donades a l'Associació Wagneriana (1902-1906)* (Barcelona: Associació Wagneriana, 1908), 115-144.

L'art escènica existeix però la qualificació d'aquesta art és susceptible a interpretacions diverses. És art escènica tota aquella art que es mou en el marc d'una boca de teatre. Ho és l'art de l'actor, la del pintor, la de la indústria, la de l'esclavatge i la de molts d'altres auxiliars que es refereixen així a les figures com al fons i a l'ambient general del drama. Avui vinc a parlar-vos de l'art escènica en sa més àmplia manifestació i especialment a ocupar-me d'aquella part d'eixa art que més interessa a l'ambient general que venim d'esmentar.

No sempre s'ha considerat justament en el teatre l'art de dar fons adequat a un drama, i dic això, no pas per voler dir que s'hagi vist mancat el teatre (sobretot en lo que va de meitat del passat segle fins ara) d'artistes de gran vàlua per dur a cap perfectes execucions i resoldre alts problemes de tècnica escenogràfica, no: em refereixo, al dir que no sempre s'ha dat al tal art la justa interpretació que la seva denominació demana, en el sentit que molt sovint els artistes escenogràfics han sacrificat l'obra a llurs dots, i si han fet obres d'irreprotxable perfecció artística, han resultat isolades, això és, mancades d'adaptació igualment irreprotxable. Aquest mal radica de dues causes claríssimes. La primera és la manca de direcció absoluta al representar obres teatrals; la segona, la causa dels artistes que hi contribueixen, sobretot dels pintors. [...]

Que és de dificultats immenses el comès d'un director collaborant amb tots els elements d'escena per realitzar quelcom de just, d'això no se'n pot dubtar. [...] Ha progressat l'art escènic en perfecció pictòrica i mecànica, avui es resolen coses impossibles, la mateixa realitat es troba damunt les fustes d'un escenari... Però es fa obra completa? N'hem de parlar encara... I és que bona part dels artistes que treballen per l'art escènic no tenen o no volen tenir consciència de lo que és i lo que deu haver de realitzar aquesta art escènica, i és també que, a l'igual que en èpoques anteriors, ningú en sent en el fons la veritable necessitat, d'aquesta justesa predicada. I els autors són els primers, puix pareixen l'obra a mitges, no preocupant-se'n gairebé, i essent indulgents o descuidats amb lo que potser constitueix la meitat de la seva creació.

Tot prové de lo mateix, de lo deslligats que es troben els elements que constitueixen aquesta somniada art escènica, i la culpa més que de ningú és dels mateixos autors. O si no, a la prova. No parlem dels drames més moderns, o més ben dit, d'alguns d'ells. Agafeu un drama qualsevol dels bons, dels de marcada i ben merescuda fama, i fixeu-vos amb quina importància donen al medi on se deuen moure els seus personatges. Preneu l'*Egmont*, de Goethe, obriu-lo: «Acte segon: plaça pública a Brusselles. Acte tercer: el palau de la governadora». I res més. Cerqueu en Shakespeare mateix l'exem-

ple més determinat, traieu dels vostres prestatges qualsevol dels seus meravellosos drames, *Romeo i Julieta*, poso per cas, obriu on vulgueu: «Escena II de l'Acte segon: jardí de la casa Capuletto, voltat de parets de difícil assalt aveïnades d'arbres que poden ajudar a enfilars'hi. Un espai de cel i la lluna vers el fons.» Com si diguéssim, una explicació per a la maquinària del teatre. Ell prou la veia, la seva escena: per què no l'explicava com la veia? Lo més segur és que un bon pintor (no guiat, com de costum, per un director de veres) faci en aquest cas unes parets ferrenyes, de tons tristos, d'un gruix de pedres sepulcral; uns arbres cepats i intrincats (defecte característic d'escenògrafs, l'intrincat) i combini una claror de lluna que li afavoreixi el seu treball. I la casa? I la finestra? On les posem? Com? Cap a quin cantó? Quin segell d'arquitectura justa tindrà aqueix tros d'edifici, marc de l'heroïna enamorada? Com se relaciona la pedra de ses balustrades amb les plantes galanes d'aquell jardí d'amor (per on deuen semblar que puguen l'enfilall de paraules fresques que presenten ja les espines en les flors)? Podem creure que tota interpretació serà digna d'aquell «Oh, lleva't astre bell, més brillant que aquest que m'esclareix» en boca de *Romeo*, quan *Julieta* apareix a la finestra no indicada? Tindran justa relació els murs representats pel mestre pintor amb lo que diu *Romeo* responent a *Julieta*: «és amb les ales de l'amor que he afranquit l'alçada d'aqueixes parets»? Sabrà el pintor encertar en representar-se a si mateix les parets que es poden afranquir amb «les ales de l'amor»? [...] Seguint eix camí, posarem en clar, potser, en què deu consistir la veritable art escènica. Aquesta es compon, com hem insinuat, de varis elements, i ara ens toca citar-los tots: pintura, esclaratge, elements de construcció (en el sentit extens de la paraula) i indumentària (que abarca vestit, calçat, armes, *atrès* i *perruqueria*).

De tot això es compon l'art escènica. Però es pot dir que sigui art de pintor, d'oficial de llums, de fuster o manyà, de sastre, armer, sabater, atrecista o *perruquer*? No, de cap manera: és el conjunt d'aquests elements, que formen un tot. I no és real i positiu que aquest tot, com les forces disperses d'un exèrcit, necessita una veu de comanda, un criteri d'orientació?

Així doncs, i acceptant aquests principis, podrem dir que l'art escènica (deixant de banda l'art de l'actor) serà aquella que, seguint un criteri sa i provinent de bones fonts, acobli amb traça i ingeni, a un temps, tots quants elements convinguin per a la interpretació més apropiada de l'obra que es tracti de reproduir damunt de les taules. Vegem, doncs, clarament que constitueix quasi un art a part, i vegem també que la dificultat més gran d'aquest art serà (sobretot per obres quin autor no pugui dar el seu consell o assentiment) trobar en el tot i en els detalls més insignificants la més suggestiva justesa, o sigui la interpretació perfecta.

Acceptada aqueixa rudimentària teoria, ens cal analitzar no més que lleugerament, quin pla d'estudi seguirà un director per treure complet resultat de la seva art escènica.

Detestarà per de promte, lo que se'n sol dir decorat de repertori, és a dir, boscos, jardins, places i palaus adaptables a tots els gèneres d'obres dramàtiques. Abolirà l'ordre d'indumentària rutinària que en el teatre pretén conciliar totes les èpoques només que amb limitades variants d'acord amb la part econòmica de tota empresa, purament mercantil; cuidarà de treure partit del lloc de què disposi i de les figures que tingui a mà, i ho farà tot, però tot, encaminat a la endevinança de lo malauradament explicat. És en aquest sentit que deurà dar de si tot quant possible li sigui en l'art d'investigar, de raonar, de treure conseqüències i d'infiltrar-se en les mateixes entranyes de l'obra preparada.

Quan aquest hàbit li sigui familiar, comprendrà que el bon efecte intern i extern de lo presentat ja no sols depèn de la bona qualitat i del valor innegable de veritables artistes, sinó de la justa interpretació que, ajudat d'ells, sàpiga dar a la creació de l'absent. Aleshores comprendrà que el mateix carer que serveix per dar començament a *El mercader de Venècia* no podrà, per molt ben pintat que sigui, servir mai (fins ajudat pel canvi de llum) per al començament de l'*Otello*, amb tot i que passa l'acció en la mateixa ciutat. I vol dir tot plegat que una lògica, filla com sempre de l'estudi aprofundit de les coses, el guiarà en els seus actes, i que tractant d'explicar el per què de tot, sabrà igualment transmetre l'explicació del públic atent, que espera sempre de la caritat del pròxim.

Hem vist doncs en què consisteix l'art escènic en el sentit que ens proposem. Ens toca ara, per altre tant en lo que pertoca, el drama wagnerià.

[...] L'obra de Wagner sabem tots que és essencialment dramàtica, i s'expressa amb totes les d'aquesta mena, per una part de fons i una de forma. En lo que pertoca a aquesta segona part, jo sóc del parer (i això en els drames en general) a subdividir-la en primera i segona forma; considerant com a primera la que transmet el pensament, o sigui, la de forma literària, i considerant com a segona, la forma plàstica, o sigui, la que realitza l'expressat per la primera.

Elements de la primera forma, són en el drama wagnerià la paraula i el so harmònic, emparant-se a voltes de lo parlat i altres anant per ell sol. Fonent-se aquests dos elements en un sol, altament emotiu, l'obra s'expressa per ell i arriba endins dels nostres sentits, d'aquells que vibren tant a la sensació acústica com a la de pur sentiment anímic.

La segona forma és, com hem dit, la part representativa, la realització plàstica perfectament lligada amb l'altra; té cabdal importància per lo deter-

minant, i així en el drama de Wagner que en tots els drames de totes les escoles, és element d'alta transcendència, factor importantíssim de comprensió innegable, i per als ulls del nostre individu estètic (i en el cas determinat de Wagner) música i literatura a un temps.

L'obra de Wagner, doncs, té dos aspectes que, sens poder anar completament separats, poden no obstant ser examinats, i potser en part fruitos, per si sols.

A ulls clucs, podrem fruitir d'un dels seus fragments literaris-musicals.

A ulls oberts, ens proporcionarà emoció: la sola vista del quadro final del *Parsifal*.

[...] Wagner en la seva obra va cuidar de tot, absolutament de tot, però els homes tot ho fan obeint a una necessitat moral, i aquí cal confessar que la que amb menys intensitat Wagner sentia era la de dar perfecta plàstica als fons generals de les seves obres. Ell mateix ens diu: «L'art perfecte, l'art que pretén revelar l'home complet i dirigir-se a l'home complet, exigirà per tant, sempre, aquests tres únics medis d'expressió: el gesto, la música i la poesia.»⁴⁵ Diu també: «Sols hi ha tres arts que siguin d'ordre purament humà: la dansa, la música i la poesia, totes les altres no són més que artificis.»

Aquests conceptes, lligats amb lo que Chamberlain declara en *El Drama Wagnerià*,⁴⁶ que «més tard, quan arribaren per a ell millors temps, pogué per fi posar en escena ses grans obres, cuidant-se escrupolosament de tot, excepte de dirigir ell mateix l'orquestra», i si contemplem després una fotografia de l'escena que representa, a Bayreuth, el final de *La Tetralogia*, poso per cas, final plàstic que tant poc respon a la magistral concepció literària-musical en l'obra del gran poeta-músic, denota una mena de desequilibri en el general procés d'aquesta realització.

[...] La confirmació de quant exposo la trobarem en lo que se'm diu, que a Munich, en el Prinz-Regent Theater, les obres de Wagner, tot i sent posades a escena seguint la mateixa plantació del mestre, revesteixen un aspecte més complet, i és que allà deuen tractar d'interpretar-les concedint-hi més importància de la que ell mateix hi concedia.

Cal fer constar de tots modos que Wagner acotava més, molt més detalladament que altres autors, la manera com cal que l'escena sigui posada, i això causa encara doble estranyesa i fa potser pensar que hi dava únicament importància literària.

⁴⁵ De *El Drama Wagnerià*. (Nota de l'autor.)

⁴⁶ Houston Stewart Chamberlain, *El drama wagnerià*, traducció de Joaquim Pena (Barcelona: Associació Wagneriana, 1902).

[...] Sol, enmig les meves meditacions, he lograt molts cops dur a la memòria el teixit d'harmonies que seguint aquell preludi majestuós i imponent del *Parsifal* donen començ al drama sagrat. Sento de lluny les trompetes del castell del Grial; m'imagino Gurnemanz amb els dos escuders sota l'arbre, enmig d'aquella naturalesa que tota plegada sembla invocar el nom de l'Altíssim; veig el lloc sagrat, reflectant-s'hi les primeres llums d'una beatífica aubada... I si d'un cop em vull rabejar en la realitat acceptada pel Pare de tanta sublimitat, si em poso al davant de l'escena real que serveix per a dit acte, sento una brusca sotragada: no... no és allò, hi ha un gran desequilibri, i això dol tant... tant!

I mai diríeu què és lo que d'un quant temps ençà vaig pensant? Que potser hi havia en tot això manca d'explicació d'una bellesa desconeguda per Wagner mateix, tot i essent també filla seva, germana de les altres belleses que va engendrar pel bé infinit del homes. La seva obra, essent motivada per una lògica indestructible, s'aguantava per un seguit de punts la lligada i relació dels quals formava un tot de solidesa inderrocable, l'una harmonia seguidora de l'altra; i el cor em diu que moltes d'aquestes harmonies d'ordre potser secundari varen quedar invisibles als ulls del propi creador, que es va acontentar amb les més evidents. M'explicaré: ell mateix ens diu que l'una art necessita de l'altra per completar l'obra, i això ho fa sempre acceptant les tres arts indicades per ell, les que ell creu les soles humanes: el *gest*, la *poesia* i la *música*. Hi ha moments (com ell declara) que la poesia ja no pot anar més enllà en l'expressió d'un sentiment, i aleshores s'empara de la música, i aquesta del gest al trobar-se en cas semblant, i aquí és on crec jo que Wagner va descuidar-se de pensar que el just ambient en el fons plàstic del seus drames devia tenir importància grandíssima i devia ser tractat amb igual consideració que aquests altres elements per ell qualificats d'únics elements d'art veritable i humana. En aquet sentit, devia buscar no grans escenògrafs que pintessin teles magistrals, sinó que devia, al meu entendre, preocupar-se de la innovació escènica, com se preocupà de la innovació del drama. Així tot hauria tingut perfecta relació. Aquesta innovació l'havia resolta ell mateix, potser sense dar-se'n compte. Les mateixes teories que servien per orientar la innovació dramàtica servien per a l'orientació de la innovació escènica, i lògicament tenia de ser així. Aleshores Wagner hauria dat igual importància al gest que a la poesia i a la música, a l'art encarregat de posar de manifest el just medi on l'obra es desenrotlla. Aleshores aquells arbres i aquella vall del primer acte del Tannhäuser respondrien perfectament a l'encís del cavaller Enric, com ho fan les harmonies orquestrals, a la caramella del pastor, al cant llunyà dels pelegrins que s'atansen. Aleshores, les flors del jardí de Klingsor haurien tingut un aspecte de bellesa femenina,

tot i essent flors, però no essent solsament flors; i aleshores, el vaixell de Tristany hauria aparegut com nau d'amor navegant vers les costes de la mar. Per això quan, com en *Els mestres cantors*, es tracta de realitzacions reproductives de la veritat immediata (i parlo de l'escena), resulten de més perfecció els efectes i resolts els problemes amb més facilitat i bon encert; i per això mateix, a mesura que les situacions s'enlairen i s'acosten de la majestats deïstiques i voregen l'imperi de lo superhumà, la deficiència és més manifesta, com passa en *La Tetralogia* i s'endevina en el final d'*El capvespre dels déus*.

Però Wagner ja no hi és. [...] Què cal, doncs, ara? Tractar de dar-hi la solució més atinada possible, i basar-se per lograr-ho en principis que semblin agafar-se en les pròpies arrels de l'Obra Wagneriana.

[...] Què cal per interpretar l'obra de Wagner escènicaament considerada? —Un director. Qual serà la missió d'aquest director? Suposant que tots els elements de què disposa estiguin perfectament penetrats de l'obra en qüestió, guiar-los per la mà, procurant la perfecta harmonia entre ells. I ara, cerquem el pintor que millor convingui. Naturalment, aquest deurà ser un bon escenògraf. Caldria, ans de tot, fer-li entendre fins a quin punt la seva art ha d'aportar la col·laboració a l'Obra Wagneriana, i per a millor intel·ligència, explicar-li ans de tot lo que faria un pintor de quadre per dar compte d'un paratge reproduint una escena d'aquestos drames, fent-l'hi després ressaltar per medi de l'*antiodiosa* comparació, com ell deu trobar-se enfront del seu comès.

Un pintor que tractés de reproduir-nos una escena wagneriana, apel·laria a tots els recursos de la seva art a fi d'obtenir, per ells, la més alta suggestió de lo que es proposaria. Posem per exemple que el motiu escollit fos: Siegfried en la selva, quan escolta embadalit les paraules de l'aucell cantaire, quan tot el bosc sembla fer aplec de remors màgiques i de murmuri en murmurí acaba per estendre aquell vel harmoniós, darrere el qual s'ovira la fita dels somnis plaents. El pintor haurà tractat de reproduir-nos el Siegfried de Wagner, i nosaltres no el veurem clar si l'artista pintor no ens duu la suggestió de tot aquell fragment de l'obra. Sols així, el pintor triomfarà per complet. Per l'ardida composició, basada en un tros de naturalesa que semblarà real; per l'exuberància de tons; per la suau i a voltes brusca entonació; per les masses corpulentes i els detalls primorosos; per lo que el seu treball evoqui en son conjunt visible, i per lo que faci pressentir en lo que pertoca a l'invisible; per totes aquestes i moltes altres qualitats que en conjunt representaran un innegable esforç, arribarà a recordar el fragment que es proposa, i les dots de l'artista de la color supliran les de l'artista dramàtic. Davant d'aquesta pintura, sentirem fins la música.

Qualifiquem aquest pintor de pintor de primer ordre, i suposem que l'escenògraf que hem triat ho sigui també. Ara ens cal fer-li l'encàrrec d'execu-

tar la decoració que en l'obra *Siegfried* serveix de fons al passatge que el pintor de quadres ve de reproduir-nos amb èxit. Ja no va sol aquest pintor, ja és part d'un tot, i el seu talent serà més gran com més s'adapti a l'obra general, i per cert que li serà ben poc costós si atina amb lo que li cal atinar. Wagner mateix li dóna la mà. Tan sols li cal seguir-lo.

Concebrà la decoració a grans línies, en concebrà una plantació grandiosa i severa com ho era la concepció general de les obres de Wagner, sempre sostingudes per unes poques línies fermes d'on deriven tantes i variades belleses, i sempre sens ocasionar desentonacions entutjoses.

Una vegada la concepció obtinguda, la durà a la realització, preocupant-se d'un clar i obscur marcat i ferm, com el trobem sempre en les passions del drama wagnerià. Aquest clar i obscur demanarà tot seguit la color, i ací li caldrà sobretot anar amb gran compte, tenint present que no és el sol pintor en l'obra i que les colors us hi podrien desentonar, amb les de la paleta orquestral, perquè indubtablement Wagner pinta. No o sí? Jo crec que sí, i pintant ell, pot estalviar feina al pintor del fons realitzat; és més, deu estalviar la feina, i és el pintor qui, dotat de la intuïció que es requereix, sabrà fins a quin punt deu entornar la seva decoració confiant per al complement de la seva pintura amb les harmonies que murmuren com el vent entre fulles i evoquen el raig solar entremig d'elles.

De no fer-ho així, no creieu més que fàcil que la color del pintor i la de Wagner podrien topar i, no estant d'acord, presentar tot junt un total insuportable? D'açò en tenim prou exemples. Quantes vegades ens sentim molestats davant d'una interpretació d'aquesta art? Quantes vegades sens donar-nos compte acluquem els ulls per millor sentir?! I és sempre perquè ens manca la justa relació entre lo de dalt i lo de baix, perquè l'un pinta per un cantó i l'altre per l'altre, perquè hi ha falta d'harmonia entre lo pintat amb colors i lo pintat amb notes musicals. Wagner no acaba pas expressant per medi de la música aquelles situacions anímiques que no pot expressar la paraula, Wagner expressa endemés estats i impressions de naturalesa; Wagner, doncs, necessita trobar lo menys pintada possible la tela on deu pintar. Però aquesta manca d'exuberància de color en l'obra del pintor d'escena deurà suplir-se per sobres d'exuberància en les línies generals; farà, en fi, obra de sumptuós conjunt i l'entonarà, no a manera de bocet, mai, sinó com aquell qui entela un vidre en el qual després la mà sàvia passarà un de sos dits metres per marcar-hi la ratlla justa i precisa.

Tinc por (i amb sobrat motiu) que tot açò que us conto quedi confós i us cansi. Podria ser, perquè tot plegat es potser incoherent, i per ser d'aquelles coses que per deixar-les ben explicades se fa més amb demostracions pràctiques que amb dificultoses explicacions susceptibles d'atabalar. Jo voldria ser

entès, tenir prou aptituds per a arribar a ser-vos comprensible, dar-vos a entendre, en fi, que tot això que us explico, ho crec cert i fins de bo i segur resultat.

La por de no haver-vos encara convençut fa que tracti d'atemptar per dar-rera volta contra la vostra atenció.

He volgut dir, tot plegat, que per a realitzar obres d'art perfectes, és me-nester que els artistes se trobin. Deu ser ben bé açò lo que he volgut dir. Sí, ara me'n convenço: que es trobin, que es congreguin, lligats per una sola i única fi, l'interès principal de la qual serà sempre la victòria desinteressada de lo que emprenguin, i per amor, sempre per amor, prendre com propi tot quant ne surti en bé, però sempre també amb generosa intenció.

Els artistes intèrprets han de revestir-se amb la majestat d'una veritable missió, acceptant tots els sacrificis que aquelles puguin exigir i no recordant-se mai dels béns que elles reportin. Fent-ho així, o més ben dit, proposant-se fer-ho així, serà l'obra de l'intèrpret obra perfeta de consciència, no farà res per fer-ho solament; en el transcurs de ses meditacions, a través del seu procés reflexiu, haurà arribat a trobar-se a si mateix, se coneixerà a fons, i aquesta troballa o coneixença íntima, aquest coneixement del seu propi individu intern, li permetrà la quasi perfecta soscavació dels esperits veïns, i arribarà indubtablement a descobrir lo no explicat. Essent per lo mateix un perfecte intèrpret qui no sols farà, bo i interpretant, obra exterior, sinó que la presentarà bella en sa forma i reveladora d'un fons exacte. [...]

L'home així conscient que es proposi treure partit de *l'art escènica*, aplicant-ho a l'obra de Wagner, arribarà a la commoció més alta, començant per aquella misteriosa i fonda comprensió de l'invisible.

Aquest home arribarà a lo que fora precís que arribés tot aquell qui es proposés la fi indicada, arribarà a una clara percepció, per la qual veurà realitzats en el seu cap, entrelligats amb son cor o amb son esperit, o amb lo que vulgueu que ens parla cap endintre, els mateixos preludis de Wagner, concentració de ses mateixes obres. Qui no sigui capaç d'imaginar-se'ls, no podrà de cap manera fer tot lo que se'n segueix.

Cap artista escènic serà capaç d'imaginar-se la boscúria propera del riu plàcid que es presenta a l'espectador al començament del *Lohengrin* plàstic, si dins el seu cervell, si per les boires que volten la imaginació, no ha vist abans ben clars i encantadors, aquell vol estàtic d'àngels transportadors del Grial descendint vers la muntanya més propera del cel amb llurs esguards llumenats per la confiança en l'home, entornant-se'n esllanguits, esblaimats, adolorits, amb el mateix sant calze del qual els homes no són dignes guardadors.

No podrà tampoc conèixer la realitat del drama del cavaller Tannhäuser, sa lluita entre l'amor desenfrenada per la carn, l'admiració envers la Natura

i la seva altra amor envers la tranquil·litat d'uns ulls purs que el porten a la mort redemptora per la via de l'arrepentiment, qui no s'hagi delectat veient pels núvols i acompanyat dels acords simfònics un hom qui dessota sos hàbits de pecador mostra a moments ses lluentes robes d'herètic cantaire. Qui duu corona de llargues cabelleres rosses embaumades per fatídics petons, son coll voltat i entrelligat de braços tofats tot nus, ses galtes amb la marca de mil llavis bojament sonrosats; i a un temps i mentre que amb les mans se tapa els ulls per a no veure lo que en aquells moments li dóna la vida, passen per sos peus, com altre núvol de tardor, una munió d'homes compactes cantant el *mea culpa*, dessota plecs feixucs i sumptuosos, per entremig de la quietud dels qui es planyen amb els gemecs de l'ànima.

Qui no hagi presentit el sublim poema familiar a totes les consciències, grandios per lo senzill, edificant per sa fi, natural i esplendorós per ser font de tota llum; qui no hagi concebut el món visible i invisible sots la protecció silenciosa d'unes blanques ales de colom campejant damunt les clarors que saben combatre tota tenebra, no podrà de cap manera realitzar obra d'art, ni exercir d'artista escènic en l'execució d'un *Parsifal*; com no li serà permès fer altre tant amb el *Tristany i Isolda* al qui no es senti capaç de presentir enllà de les altures del quint Cel les bodes dels enamorats, quals esperits vessant amor varen saber eixir de la terra per anegar-se en l'aigua de la fi aparent i enlairar-se tot seguit cap als mons infranquejables per als qui no poden estimar amb follia... I així podríem citar-ne molts d'exemples, molts, i així arribaríem a convencé'ns de l'abans exposat, i tal volta un acord perfecte ens permetria sentir a un temps consemblants emocions.

[...] Feu un esforç d'imaginació i poseu-vos vosaltres mateixos en el lloc d'executants d'aquesta art escènica que ens ocupa.

Imagineu-vos per un moment que acabeu de sentir l'obertura del *Tannhäuser* i que ja us trobeu davant per davant del «Mont de Venus». Ompliu-vos el cap de luxurioses fantasies, volteu-vos de faunes i de dones belles, contempleu entre flors i amb desfetes de petons i boires de desitjos brutals el pas de les regions que formen l'Univers, mireu rendit als peus de Venus el nostre Enric, envegeu sa sort d'home i planyeu sa dissort de pecador. Seguiu punt per punt el diàleg que sosté amb la regina de la bellesa, i amb nostre cavaller fugiu després del lloc pervers, escodrinyeu sa dolor, identifiqueu-vos amb son desig de sana emoció i trobeu-vos amb ell en la vall de la Wartburg. Aneu amb la pensa resseguint tot el drama, escodrinyeu igualment l'esperit d'Elisabet, reproduïu amb els ulls de vostra imaginació l'escena de la tençó, l'expulsió del profà cantaire, la flor d'amor d'Elisabet desfullant-se, realitzeu en ales del pensament el romiatge de Tannhäuser, identifiqueu-vos amb les llàgrimes de la dolorosa enamorada i guaitau-la esllanguida en aquella ma-

teixa vall de la Wartburg, quan, essent la tardor, presència el retorn dels Pelegrins i cerca entre ells, sens trobar-lo, el seu condemnat a mort. És ací on us vull per un moment, col·laboradors de l'art escènica que ens cal defensar. De l'un costat, un caminal qui condueix fins a pla de terra; de l'altre, lo mateix. Al peu del primer, una diminuta capella d'aquelles que edifica la devoció popular, que ni se sap com han sigut creades. Vers el fons i cap als cims, el castell de la Wartburg; altres muntanyes perdent-se més cap al lluny. Per dalt del primer terme, les branques dels arbres que arrenquen d'ambdós caminals confonen i barregen llurs fulles. Som en plena tardor, no us esforceu en acolorir-la massa, la vostra obra decoradora del drama, no vulgueu en els vostres matisos de pintor buscar-hi amb afany massa marcat aquells recursos que hi donin l'ambient de mística contemplació qui per tot campeja, però sí procureu que les línies generals siguin fermes i decisives, que el tot just d'aquella *vall* sembli la vall de llàgrimes, que els arbres entre si s'estimin amb la serenitat dels nets de consciència, que arran de terra i tractant d'enfilarse per llurs troncs s'hi vegin fulles enredaires que semblin aspirar a la serenitat ja dita després d'haver-se arrossegat ignominiosament durant massa temps; procureu que la pobra capella sembli la guardadora de lo bo, l'advertidora de lo dolent, i que el camí per on s'allunyan els qui vénen de Roma no tingui terme de fi visible i es perdi enllà, enllà com l'anhel és diforme, com és infinita l'esperança de salvació, i si tot això és ben afermat, no us preocupeu de res més, haureu, al meu entendre, penetrat l'obra, i lo demás... Lo demás rai, lo demás és l'art màgica de la nostra color qui ho realitza, lo demás no és feina nostra, feina tan sols d'admirador, se'ns permet arribant a un cert punt, lo demás ve sol. La color exacta, la beatitud, l'encís, la dolor, el complement, el tot... Sentiu?...⁴⁷ La part de drama musical se'n cuida. No hi cal res més.

He acabat

11 de març de 1904

⁴⁷ En aquest moment, s'oïren, executades en un piano ocult, les notes del coral dels Pelegrins. (Nota de l'autor.)

Al Sr. Josep Carner
[fragments, *Blancaflor: cant popular*
***harmonitzat per l'escena, 1904*]⁴⁸**

Distingit amic: molt me complau la vostra pensada de publicar la meva *Blancaflor*, i permeteu-me que us en doni les mercès més sinceres. Tant més content m'ha fet quan no podia, ni de molt lluny, pensar que existís qui pogués encara recordar-se *d'aquesta pobra dama*, quan no fos per ressuscitar el xàfec d'improperis o el de rialles de sàtira barcelonina que va provocar durant la nit del seu estreno.

Vós hi éreu present, segons ara he sabut, i això em meravella doblement, perquè un els té tan comptats els pocs i escassos que estan d'acord amb lo que tothom rebutja, que a cada un d'inesperat que se'ns presenta, la sorpresa es fa més gran, o millor dit, més agradable, i tota manifestació d'agraïment queda raquítica al costat del veritable sentiment que l'ocasiona. [...]

No puc pas dir-vos a punt just com se'm presenta viu el record d'aquella somoguda sessió, i haig de fer grans esforços per no deixar-me anar cap a un relat que potser només resultaria interessant per a mi. Puc dir-vos (i això prou devíeu veure-ho vós mateix) que com jo vàreig ser testimoni del desagrado del pròxim envers quelcom meu, no ho ha sigut ningú més,⁴⁹ i cregueu que aquell desagrado tenia per a mi una transcendència que ben pocs dels manifestants varen ser capaços de prendre'n la mida. No em refereixo pas al disgust que un sempre s'endú en cassos semblants, sinó perquè amb ell hi venia aquella nit una alenada de decepció envers un nou camí, com l'entrebanc en la correguda. Jo m'havia fet la il·lusió que la meva *Blancaflor* seria rebuda amb cert goig i bona mostra de sorpresa plaent, i que ella podria ser la fita del *Teatre Popular*, que aquella nit amb ella inaugurava, cregut que hauria sigut prou sa presència per despertar entre el nostre públic una fam insaciable d'aquesta mena de teatre, quina finalitat hagués sigut la divulgació i engrandiment de les nostres llegendes, la tasca de cercar l'emoció en el reflex de l'ahir fet avui per eternitzar-lo adorant-lo; la tendència a sublimar-nos per medi de l'expressió senzilla, la inclinació a l'her-

48 «Al Sr. Josep Carner», 27-4-1904, dins *Blancaflor: cant popular armonisat per la escena: per Adrià Gual* (Barcelona: Impr. Joseph Cunill Sala, 1904), p. iii-vi. Sobre la publicació de l'obra, vegeu Jaume Aulet, *Josep Carner i els orígens del Noucentisme* (Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992), 125-147.

49 Jo desempenyava un paper en la representació escènica. (*Nota de l'autor.*)

mosura, l'aspiració a la bondat... I no va ser pas així. Els remors de rialles a punt de tornar-se broma de *tendido*, el vaivé de xavacanes expressions que lluny de constituir opinió envers lo posat dalt l'escena, la deixa formar clara dels que les emeten.

De vegades penso que és tan costós ser públic bo com bon autor. El públic es creu que no té d'aportar mai res a l'obra que presencia, i que la força de la mateixa (que per a cada individu en té més com més s'apega en el seu gust viciat) té per ella sola la missió de fer-lo escoltar sense ganes, fins al punt de cridar-li més l'atenció que el diari de la nit que té entre mans, o la dama que tracta d'acostar-se a l'auxili d'uns vidres multiplicadors. I això no ho tenim mai en compte, malauradament per a nosaltres; ho veiem del tot al revés, i tenim sempre una falsa confiança en el públic com a complement de l'obra nostra. [...]

Ara, lo que sí us vull fer constar, segur de la vostra alegria, és que tot allò no va constituir per a mi, lo que se'n sol dir un desencoratjament, i crec dar-ne proves. Penso com pensava, i confio cegament en els elements de públic que ara avencen. Tinc d'això que us conto una mostra clara. Abans d'anar-me'n a París, parlo d'uns dos anys o més, vaig dar a la *Popular Catalanista* una conferència sobres el *Teatre Popular*, en la que després d'exposar el meu criteri respecte al tal teatre, que forma part principal de la meva obra, llegia com demostració la *Blancaflor*, que va ser escoltada i molt ben rebuda per una colla de joves de divuit a vint-i-cinc anys. Allò va dar-me el to. No era aquell públic de la mena d'aquell altre que hem parlat, que en junt omplia la sala d'aquella nit trista (?); era gent que puja, que ha sabut flairar les flors amagades que a l'entorn de nostre bressol varen arrelar-se i que no trauran brotada fins que el nostre esforç les faci flors evidents, i al revés d'aquella altra nit, aquesta va ser per a mi nit d'esperances, i vaig veure clar que tot lo passat queda perfectament explicat amb tres paraules encoratjadores: *no era hora*. [...]

De Teatre [fragments, 1904]⁵⁰

[...] Si el poble necessita consultar-se a si mateix, per d'aquest treball consultiu treure'n el profit que li cal, buscarà el poble un gran mirall on veure-s'hi reflectat sencer. Aquest mirall, no obstant, no serà pas com els miralls corrents, que impressionen la realitat amb la cruessa d'un fet purament físic i reprodueixen l'hermosura sens comentari de cap mena, serà un mirall assoçiat pel bon sentit, que voltarà les imatges d'un sens fi de clarors provinents del desentrellament de l'invisible de l'home.

Aquest mirall immens, aquest mirall magnànim, serà, per a l'home, el Teatre. D'ell ne traurà, al seguir de ses reproduccions (que així seran reals com delatores d'idealismes particulars, tot sempre encaminat a sublimar l'esperit del que s'hi veu reproduït en la forma o aspecte que es vulgui), ne traurà doncs una mena d'orientació per lo que es relacioni a sa vida emotiva. I s'acostumarà també, per ell, a la impressió immediata dels fets que li són familiars, descobrint en ells moltes voltes lo que d'hermós pot tenir un sofriment, lo que d'enganyós pot tancar el goig baladí.

Si bé es reflexiona, els resultats del Teatre, fins sent només com ara ho són, lleugerament apuntats, tenen una transcendència cabdal en lo que es relaciona a la marxa dels pobles. [...]

A França, poso per cas, quina civilització, tot no sent l'ideal de les civilitzacions, és indubtable i tristament per a nosaltres més que molt superior a la de nostra pobra terra, els espectacles es veuen sempre concorreguts per tota mena de gent, que hi van desitjosos de treure'n quelcom en bé de la seva prosperitat educativa. [...]

[...] És per això que la França (si es vol sintetitzada en el París engolidor) frueix de tot lo que es manifesta obra, producte o resultat del seu esforç, perquè és un poble que treballa, perquè és un poble que viu.

Al costat d'aqueixa nació, poseu-hi la nostra per exemple, i aquí, sota aquest sol desvetllador de grans i escasses facúndies imaginatives (i ensopidor d'abundants voluntats que es metamorfitzen en obstacles d'avenç), trobareu com se passa tot al revés. Com en tot foc que canvia cap a la degeneració, s'hi accentuen els prejudicis i les complicacions destructores. Els espais morals del poble són escassíssims i els pocs que existeixen contrapro-

50 «De Teatre», conferència per ser llegida a Terrassa, al Teatre Principal, la nit del 5 de juny del 1904, abans de la representació de *Misteri de dolor*, original ms., carpeta 36, Fons Gual (extraviat). Consta publicat al periòdic *La sembra*, de la ciutat egarenca, uns dies després.

duents. Si alguna temptativa lloable s'inicia, mor generalment sota les boires d'una incombantible indiferència, la gent va poc als llocs, però va amb predilecció als llocs on [no] deuria anar, i té marcada tendència a l'embrutiment i a tot allò que marcadament treballa per a la seva incultura.

Aquesta és l'Espanya dels toros i els cafès concerts, que inspirats en les costums franceses, barbaritzen els nostres bigarrats colors, i els estridents crits d'aquella mena d'orientals amb calça llarga; aquesta és l'Espanya fosca quins fills amb aital facilitat es noten que s'omplen d'abraçades. Busquen l'espectacle excitable, s'avorreixen davant la meditació realitzada, no conceben la sublimació del seu individu, no poden fruir el nuançament de dos tons que es completen.

Si per lo que toca a la inspiració que els públics treuen de lo que se'ls posa al davant se'n pot treure, en conseqüència, l'estat de cultura d'aquest públic, és també curiós apreciar el grau de civilització, d'educació si es vol, d'un públic o d'un poble, segons l'actitud que conserva davant d'un espectacle.

Els públics de veres seriosos i intel·ligents, els públics reflex d'una raça verament organitzada fins en lo que pertoca el seu sentimentalisme, solen fruir de l'emoció estètica amb un recolliment que recorda (només que relativament) l'exaltació profundament devota dels iniciats en les altes creences. Per una intuïció filla sempre del bon sentit, aprecien la dificultat d'invençió que els ofereixen, són més pròdigs en aprovar que en refutar, i quan aproven, ho fan sempre portats d'un entusiasme emocionant en tota la seva quadratura (quan rebutgen, ho fan amb tot el sentiment i entre la més gran quietud possible); en canvi els públics per mal hora incults, desconeixen com és natural la mitja tinta, s'entusiasmen o enfonsen i tant en l'un com en l'altre sentit s'han d'expressar cridant, fent soroll, en ple deliri.

[...] El teatre no és ni ha sigut mai una diversió, el teatre és un culte, i per lo mateix una satisfacció anímica, una fruïció de l'esperit, un compliment a nostra consciència. En el teatre anem a veure en uns moments lo que fora d'ell demana tota una vida d'observació, i és el teatre, per lo mateix, un cau d'experiències anticipades.

El teatre seriós, reproductor d'obres serioses filles de moments emotius (com ho són els fills bons i robustos dels homes), d'un moment d'amor perfecte en tota la seva voluptuositat, és la religió dels pobles que es volen estimar, dels pobles que treballen per a la seva educació, dels pobles que volen ser pobles i que aspiren a la constitució d'una Pàtria ideal i ben realitzable.

Per lo dit podeu comprendre que treballem amb tota l'energia de què som capaços per a l'abolició del teatre infecte, que se'ns ven com a producte exòtic i que (és trist confessar-ho) massa sovint acceptem; i aspirem a l'enfonsament de lo que enganya, de lo que malmet, de lo que és un marcat obsta-

cle per a la nostra marxa ascendent. I anatemitzem tot art teatral que no tingui per fi (fent riure o fent plorar) la sublimació de nosaltres mateixos, o com si diguéssim, la salvació de la nostra amistat amb la bellesa. L'home deu viure convençut que no té dret en cap manera a despremiar res de lo que constitueix la seva vida, i serà mes ditzós com més devingui descobridor de l'hermosura que tanca en si, ja no sols tot plaer i tota joia, sinó fins tot dolor, tota tristesa, tota amargor. Quant sigui coneixedor d'aquests amagats tresors, que el filòsof belga⁵¹ en diu *els tresors dels humils*, serà a més de mig camí de la felicitat present. I un dels llocs més apropiats per reformar-se en aquestes conviccions és aquest en el que ara ens veiem sortosament reunits, és el Teatre. Si mediteu per un moment lo que potser amb poca traça vinc d'indicar-vos, poc us costarà treure'n en clar que es tracta doncs d'un art que és la mateixa vida, la mateixa consciència.

[...]

51 Maurice Maeterlinck (1862–1949).

La moral en el teatre [fragments, 1904]⁵²

Per segona vegada us dirigeixo la paraula, i en dec l'alt plaer que m'ocasiona a no sé si dir-ne la mala interpretació que molts varen dar al meu drama *Misteri de dolor* o a la mala fe que els va guiar al fer-ne el seu judici [...].

[*Misteri de dolor*] Va ser [fet] durant la meva estància a París, en aquell París on vaig anar per debatre-m'hi contra tota dificultat i alcançar així la branca de llorer, o la deixamosa fruita, per oferir a lo que de ma existència conscient constitueix el meu nord, el meu punt lluminós. Va ser en aquell París, que, lluny de ser per a mi lo que per a molts d'altres (lloc de bellugadisses coloraines), era cau d'enyoradisses boires, de records allunyats per la distància, de belleses presentides i somniades.

De colzes damunt la meva taula, en aquella cambra on me removia inquiet pel pervindre, sol i distanciat de tots mons amors, vingué a visitar-me un pensament, un conflicte de la vida corrent, desenrotllat en l'ambient de ma adorada terra. Barrejada amb el meu trist estat de no veure lo que volia, s'hi trobava la llàstima, el dol, envers l'actuació dels hèroes del meu drama. Ells i jo èrem ja tota una família, m'acompanyaven en mes complantes, s'adormien i es desvetllaven amb mi, m'acompanyaven a través d'aquells carrers llargs i pesants i m'abstreièn de *l'aspecte mercat* d'aquella capital que ofereix el triomf a canvi de l'ànima ingènua. A través la clara evidència de la meva concepció dramàtica, la integritat dels meus sentiments s'edificava cada vegada més ferma, més sòlida i expressiva. La idea d'un malversat aspecte sensual i obscè no va mai per un moment enterbolir mon ideal conceptor, explicava una pena enmig les meves penes, i una adoració traduïda amb plors somorts i ocults feia de complement hermós al meu drama. Aquell drama sortia així tal com sortia, i la seva santificació havia de ser l'aprovació d'a qui anava dirigit, sense la fam d'aclamacions de massa ni de resultats pecuniaris. Va ser donat a Barcelona dos anys després, de fet. Va agradar (millor). Ha anat després provant fortuna d'aquí d'allà i de colp, a l'arribar en aquest paratge, cau damunt d'ell l'anatema de la mala intenció i es fa d'ell assumpte d'immoralitat. Misèria humana. ¿I és per això que de fa tants anys es treballa per sostreure'ns de les conviccions detractores de nostra vida espiritual? I és per això també que tot el món en pes es

52 «La moral en el teatre», segona conferència per ser llegida a Terrassa, al Teatre Principal, la nit del 31 de juliol del 1904, abans de la representació de *Misteri de dolor*, *La sembra*, Terrassa (4-8-1904).

preocupa del deslliurament de l'individu rutina i retrocés? La prova més gran, la més gran prova de lo que poden fer despertar aquestos imposats rigorismes puritans la tinc en mi mateix. De resultes de tot quant s'ha dit del meu drama, he pensat en coses que mai se m'havien ocorregut, i que d'ocórrer-se'm, haurien ja sigut prou per fer-me'l avorrir; ha passat amb ell lo mateix que passa davant d'una pintura al desnú, on l'adorador de la bellesa natural no hi veu més que la mateixa bellesa, i que de colp l'observació del corrector sensual que no vol ser-ho li destrueix l'adoració sincera fent-lo pensar en barroquismes indignes de la serietat admiradora. En el meu drama, uns quants petons han fet de campanada, han sigut com si diguéssim el toc de sometent a quin dringueig s'han esperat aquells a qui tota veritat molesta, i lo que als ulls de molts senzills espectadors no havia passat de ser un accident acompanyador d'un fragment de vida, mercès a la seva escandalosa observació, s'ha transformat en nota subversiva. Veu's aquí a lo que condueix la moral desmoralitzadora.

[...] A quantes i quantes consideracions es presta el nostre cas, consideracions que poden totes encloure's en una sola de ben llastimosa, i és aquella de que les pilastres que sostenen la nostra societat són podrides per dintre i refractàries a tot remei que pogués reconstituir el seu estat [...].

En vostres teatres s'han representat a ben segur totes aquelles produccions de *sarsueles menudes*, carregades de picant inútil, de malícia carrinclona i mala educació. Aquestes obres han passat com una broma, com un passatemp; la gent d'enteniment no han reparat en dur-hi la família, ni d'aprofitar-se ells mateixos dels vestits curts i les *toilettes* lleugeres; han cregut que aquell passatemp era acceptable i, al ritme d'una polca o un pas doble, han encobert tot un seguit de veritables immoralitats. En aquelles obres, la moral del teatre els ha tingut tranquils per complet; és una immoralitat que els afalaga, que va de dret a satisfer llurs flaques, és una immoralitat que, com tantes d'altres, ve aprovada de la capital, i aquest descàrrec permet a la gent de l'ordre a rabejar-s'hi, consentir-la i fins a col·laborar amb ella.

Però ve una obra sense polques ni passosdobles, sense una aprovació reconeguda i, més que res, sense al·licient per a la massa antiestètica que corroeix tot ideal honrat (si no veritablement afortunat), i en ella és prou un petó per fer estremir de covardia els que immoralment s'han servit sempre dels petons profanant-los com profanen tot el que toquen.

Seguidament vénen un sens fi de comentaris que fan vergonya. A propòsit del meu drama, se m'han fet preguntes que no sabia respondre sense el roig en les galtes. És quan un s'adona de l'aspecte mesquí amb què la gent *com cal* saben veure la vida, i aquest mateixos, que sols conceben la moral en exposició, això és, posada de manifest i comentada per les amistats que

sols accepten aquella moral que els fa de recomanació per abusar-ne al moment més pensat, no paren compte en mantenir-la en el caliu de la seva vida íntima moltes vegades. Jo he vist molts caps de casa horroritzats d'immoralitats, com la meva comesa en aquest drama, que han reparat ben poc en pertorbar els ulls verges d'una filla portant a casa seva, a les mateixes portes del seu altar de puresa, tota una desavinença motivada per una set carnal... Però què hi fa? Allò no és el teatre, tot queda ofegat en les parets de la llar, llar que aquella filla acaba per trobar insuportable, evocadora com és d'una pau morta. La moral en la moderna societat s'ha fet per encobrir, no és la patrona de les cases, no, és més aviat la criada intrigant que ajuda i afavoreix tot acte innoble, una ànima negra vestida amb robes blanques, un pretext, una heretgia!

S'entén per moral l'expressió de la decència externa, la defensa, la salvació de l'aparença, i sota aquest emblema, es permeten parlar-nos de moral homes, dones i entitats severes que ni saben la veritat moral de quin color deu anar vestida. Jo ja m'he fet el propòsit de no consentir més que em parlin de moral si no sé abans qui és aquell que em parla. M'he fet la meva, de moral, i amb ella revestit, puc entrar per tot on vulgui, endinsar-me en els llocs més infectes, freqüentar tota aparença, tocar de prop tota misèria, la meva pròpia, la meva innata moral, de tot me salva. Per ella perfectament guiat, no hi ha home que se'm faci repulsiu, els trobo tots iguals i dignes tots d'estudi i fins d'amistat. Gaudeixo la moral que posseeixo i aspiro a la moral, que no sé si podré mai arribar, a la que fes de tots els homes un home, de totes les idees un sol únic i hermós resultat en bé dels homes, una moral ampla i lluminosa com el firmament. I aquesta ni s'esglaia davant d'un petó ni s'horroritza davant d'una misèria, perquè existeix per santificar tota soferença, depurar tot vici i harmonitzar tot sentiment.

No la volem nosaltres la moral d'ofici, que a manera de codi civil té el sí i el no a conveniència de les circumstàncies, volem la moral filla del bon sentit, quin bon sentit ve d'una educació generosa, i veu's aquí per què cultivem el teatre, per obtenir d'ell aquesta generosa educació que guiada sempre d'una ampla moral, faci homes morals com somiem, i poc a poc es destrueixi l'home convenció, l'home paràsit. Presentem en el teatre tot lo que és fill d'un sentiment sincer, i aquesta llavor sempre darà fruits sans. De no poder-ho fer així, deixaríem la tasca per a uns altres.

[...] La moralitat i la consciència, que quasi vénen a ser única cosa, són elements de vida espiritual que no poden acceptar cap llei escrita. La consciència educa, i l'educació fa els homes conscients. Heus aquí la base de tota moralitat. Deixem dir, deixem fer, treballem i sortirem amb la nostra. Salut.

El Teatre Líric Català [fragments, 1904]⁵³

Senyors: una corrent de simpatia quasi convertida en amiat, una afinitat de criteris i una consemblant aspiració, barrejades amb un instint de deferència (que mai podré agrair lo que s'ho val), m'ha dut davant vostre nombrat director artístic d'aquest *Foment del Teatre Líric Català*,⁵⁴ i m'ha obligat a dirigir-vos la paraula en l'acte present de sa obertura de curs.

[...] Durant el temps que fa (ja potser algun any) que es va parlar d'això, moltes vegades m'he volgut esforçar per dar-me compte concret d'a que es refereixen quan anomenen aquesta mena de teatre. Tot seguit me passa pel cap una consideració que jo crec justa i en aquest cas fatal. Ella és: que observo clarament que el teatre líric és sempre una conseqüència del teatre literari, un pas més enllà vers l'ample camí de les idealitats, i com és natural m'adono que, si aquest teatre literari existeix amb prou feines en la nostra terra, el *teatre líric* forçosament deu existir en les cofurnes de lo vagament presentit.

[...] Podria algú rebutjar-me el principi de fer exclusiva conseqüència del teatre literari, el teatre líric; tota vegada que no sempre les bones obres líriques teatrals han sigut en absolut basades en pàgines literàries de reconegut i indiscutible mèrit. Per dir que Wagner va ser el primer en iniciar el teatre líric, col·laborant a sa formació els elements perfectes de literatura i música. No obstant, ja d'abans d'ell, es registren excel·lents obres i fins obres mestres d'art líric teatral, com ho és l'obra de Mozart, la de Gluck i la de Weber. En

53 «El Teatre Líric Català», 17–10–1904, original ms., Fons Gual, carpeta 36 (extraviat).

54 L'Associació Foment del Teatre Líric Català va llegir els seus estatuts el 25 de juny del 1903 a Els Quatre Gats. El 26 de setembre d'aquell mateix any es va estrenar temporada al Teatre Principal amb *Cors joves* (Joan Gay/Josep M. Jordà), *La reina del cor* (Enric Morera/Ignasi Iglésias), *La Rosons* (Enric Morera/Apelles Mestres), *L'alegria que passa* (Enric Morera/Santiago Rusiñol) i una nova obra amb partitura d'Enric Morera i lletra d'Apelles Mestres: *La barca*. L'associació també impartia classes de declamació i cant amb l'objectiu de formar artistes catalans. El projecte no va tenir una bona acollida. Per tant, no sembla que la direcció de Gual prosperés. Si no tenim en compte, esclar, que l'any 1905, amb els Espectacles-Audicions Graner es va produir un segon intent més reeixit d'aconseguir temporades estables de Teatre Líric Català. Vegeu, a propòsit del tema, Xosé Aviñoa, *La música i el modernisme*, 260–328. Del mateix autor, «El fracàs del teatre líric català a la Barcelona finisecular», *Revista Musical Catalana* 61 (nov. 1989); «Del Modernisme a la Guerra Civil», dins *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* 4 (Barcelona: Edicions 62, 1999), 121–125; i «El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894–1908). L'aportació musical, plàstica i literària», *Anales de Literatura Española* 15 (2002): 223–229.

aquests queda perfectament esclarit que, si bé no es van apoiar en llibres d'alt valor literari, sapigueren escollir sos assumptes en les fonts del més preuat classicisme i de la llegenda més suggestiva; tria que no haurien pas aconseguit si el medi on vivien no els hagués afavorit amb una cultura granment refinada i, per lo mateix, hermosa auxiliar de sos propòsits.

No acaba el teatre líric en lo que se vol entendre per *òpera*, i fins fora discutible si es pot millor anomenar tal aquell teatre que acceptava música com complement, ja no tan sols de la paraula, sinó de les situacions anímiques dels personatges, hèroes de l'acció. I d'aquesta mena de teatre se'n registren els exemples de Beethoven, Mendelssohn i Bizet amb son *Egmont*, *Somni d'una nit d'estiu* i *Arlesiana*, on ja exerceix una marcada influència la part literària, on un Goethe s'uneix amb el colós de Bonn, l'aristòcrata de Leipzig al Shakespeare i el romàntic francès amb sa Pàtria, on queda perfectament consolidada l'acció benèfica i mútua d'una bona literatura en arrogant parella amb una bona música.

Si fermament creieu en aquet principi, ens podrà semblar estrany que un teatre líric com l'italià, no nascut de cap excellent literatura teatral i fins si es vol nascut en moments de decadència literària, ne pogués envair l'Europa i segueixi avui captivant l'esperit de la major part de públic. Aquí justament, i per perfecte esclariment d'aquet punt, cal fer constar que no es pot considerar aquell teatre com a líric, és a dir, com fill d'una conseqüència purament intel·lectual. Aquell teatre va dominar, i segueix encara avui fent-se, perquè és el teatre de la melodia, i la melodia en tots temps ha tingut els seus devots, i fins si es vol, els seus fanàtics. En cas que aquestes consideracions no fossin prou per del tot deixar ben assentat el principi que té de conduir-nos a l'evidència (i sempre portat d'esperit conciliador en els criteris o seguint la necessitat imminent de determinar una base), podem ajuntar a tot lo dit que, fins acceptant que en temps remots no s'hagués passat exacte com venim dient, avui, atès el moviment artístic present de l'univers sencer i ateses igualment totes aquelles circumstàncies que vénen a fer de les arts juntes un sol art i que per raons d'afinitat i alta cultura fan de totes les manifestacions artístiques una emoció compacta i perfectament relacionada amb el nostre modo de ser, hem de partir forçosament del principi, únic sòlid en el nostre propòsit, que sí: que el teatre líric deu ser conseqüència del teatre literari, és a dir, com al principi dèiem, un pas més enllà vers l'ample camí de les idealitats més refinades.

El moment ha arribat doncs d'esguardar nostre teatre literari, i per cert, que ens caldrà fer-ho amb tota la sang freda imaginable, al temps que ens caldrà també refrenar els impulsos de tal vegada justes acusacions a delictes quins resultats vénen encara obstruint el pas dels novells apòstols de l'art teatral.

És trist, molt trist, confessar-ho, però cal dir, cal fer constar, que l'acció del teatre català en sa fundació damunt el poble a què s'adreçava, damunt nostre mateix, no es pot dir que fos una acció cultivadora, aportant a l'esperit dels nostres pares, ni nostre propi, aquell refinament de percepció i emoció que reclama tot poble afamat de progrés; ans al contrari, el teatre català desplegava, no son mantell, sa manta, davant un poble bast en matèries estètiques, i ho feia amb l'excentricitat de l'home de bon humor que sempre una té per dir (perquè amagar-ho), amb el llibertinatge grosser i rampló, quin segell, fins fregant-lo fort i amb aigua clara, no logren esborrar del front assolellat del nostre poble.

Si el teatre català en son principi s'hagués explicat amb la genialitat dels grans ingenis; si hagués servit per destruir gatades en lloc de propagar-les; si hagués tendit a l'abolició del doble sentit insubstancial i contraproduent; si, en una paraula, s'hagués proposat enlairar suavitzant nostra natural tendència a lo groller, avui en dia els esforços dels pocs que es preocupen d'aquesta obra de sanitat pública veurien son treball coronat del més esplendent èxit, i el poble en pes viuria sota una influència d'higiene estètica que avui desconeix, que fins tal volta presentint-la la detesta, preferint servir sota el pes d'una trapa sentimental que tot enderroca, que tot ho esberla.

[...] Deixem doncs de cantó, ara per ara, la fracassada moralment empenya d'aquest teatre nacional, tenint present com ha malmès el públic i ha fet inassequible el camí dels autors de tot punt honrats, i no dubteu pas que aquell teatre implantat va contribuir en gran manera al desgavell social-estètic que estem travessant, així com —i és just igualment fer-ho constar— fou obra esplèndida, feta amb el cor i el cap, la mai prou enaltida del nostre gran Clavé. De positiu interès crec el fer-la relluir, l'obra genial del popular cantaire, que va aplegar tantes voluntats conduint-les a una devoció que avui subsisteix encara amb més o menys fortuna. Ens calia parlar-ne, perquè si és nostre propòsit i necessitat enterar-nos de quins elements de públic disposem, la influència de l'obra de Clavé té assenyalada importància per a una consemblant classificació, ja que caracteritza una part considerable del nostre poble i una època quin sarró transcendeix vivament encara a l'actual.

Examinem d'un costat els resultats de l'obra teatre català i de l'altre els de l'obra d'en Clavé. El primer ha dat per tal fer humoristes en totes les esferes, és a dir, ha servit per accentuar-nos una flaca funesta i ha contribuït igualment a la naixença de bon nombre d'autors trempats, gats o tràgics amb vistes a la romanticursileria (sempre les justes i respectuoses excepcions). La segona va sostreure l'obrer del vici de vagar, a un temps educant-li l'orella, fent-lo devot a l'estudi i ensenyant-li el camí d'una aspiració estèti-

ca que ha passat de pares a fills. D'aquesta obra n'ha sortit, entre altres, un *Orfeo català*, prop ja tocant al terme d'alçar son Palau propi, fent extensius sos cants enllà de la terra; d'aquell n'ha sortit alguna que altra escassa i incompleta figura, i avui com ahir viu en son racó de rutines, amb sos vicis innats, amb ses ramplonereries infeccioses i amb el mateix públic de l'any 64 havent-ne passats quaranta. I és que en Clavé,⁵⁵ si bé no apoiat en una base de gran cultura, era home que, seguit d'una alta intuïció, s'emparava d'un esperit investigador i ample, sempre amb vistes així a lo passat que a lo novell. I els fundadors del teatre català no eren més que uns barcelonins d'actualitat que buscaven en son principi l'algo i més tard l'explo-tació del públic, fent-li pessigolles mitjanament versificades que produïen la rialla del botiguer i després el ploriqueig del partidari de les novelles per entregues.

Per lo que toca a la llegenda lírica teatral del nostre públic, n'hi haurà prou en dir que és ella quasi la de per tot arreu i així semblant a la de tots els públics: *il bel canto*, que ve a ser com una escena d'aquelles que escauen a tots els mocadors de totes les classes socials, fan el bressol del gust musical d'avis i besavis; i aquella tranquil·litat de concepció melòdica habituava les orelles amb el viciament i comoditats dels que es nodreixen de sopes i carn ben trinxada, d'aliments que amb prou feines si demanen obrir la boca per ser digerits quasi al propi temps que s'engoleixen.

Més endavant, el teatre de Meyerbeer⁵⁶ apareixia com tota una innovació, sense el bon gust aïslat d'algunes d'aquelles melodies del teatre italià i ple d'aparents complicacions i sorolls molestos, figurant una saviesa que no se sap encara del cert si era veritable. I vingué Wagner, i el públic català va quedar amb la boca oberta i les orelles tapades. Darrere l'un l'altre any, l'obra de Wagner s'ha deixat sentir per aquí, i no cal vacillar en dir que encara és l'hora que no s'ha sentit tal com és ella, havent lograt tan sols (mercès ne sien dades als apòstols de la mateixa) que si no es deixa entendre encara per la falta de medis realitzadors, prova constantment la necessitat de ser ben entesa, i enterboleix amb sos colors potents i savis les tintes cromades de tot el teatre líric convencional basat en tradicions primes, inconsistentes i encallades.

55 Vegeu, a propòsit de Clavé, Roger Canadell, «Josep Anselm Clavé i l'escriptura: obra poètica i periodisme cultural» (tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2012).

56 Giacomo Meyerbeer (1791–1864) fou un compositor d'òpera d'origen alemany que va desenvolupar la seva carrera fonamentalment a París i que va ser el primer gran exponent de la Grand Opéra francesa.

En una paraula: l'obra de Wagner, incompleta com resum, i Mozart, Gluck⁵⁷ i Weber⁵⁸ ràpidament passats pels ulls i orelles de nostre públic, com preludi d'una educació *liricoteatral*, han sigut els sols elements seriosos de veritat que han contribuït a la disposició del nostre públic per acollir tot allò que com a obra, ja sigui de fundació i fins artístics, ja essencialment concepció artística, pugui presentar-se fruit de l'esforç nostre.

[...] Té el nostre poble la necessitat d'una fruïció d'art constant? És artista en aquest sentit? Com se comprendria, si així fos, que tot lo creat per halagar aquest gust fracassi, que havent assaborit bons actors estrangers, bons drames, bons anhels i bona música, de tot se cansi, tot fracassi i s'aboqui neament en l'espectacle d'un *vaudeville* símic i estúpid totes les nits, omplint a vessar la sala? Que a París i les grans capitals passa el mateix? Però allí hi ha gent per a tot, i tenen el descàrrec immens del foraster que sol ser sempre el més grotesc. Aquí, en canvi, hi ha un públic reduït, amb prou feines si hi ha forasters, lo bo no es veu concorregut i lo dolent, lo perjudicial, té sempre la més declarada acceptació. Això per força prova que en ser major gent, en proporció crescuda, alarmantment crescuda, el públic es compon d'elements grossers, ferro fred per tot lo que s'aparti de lo vulgar. I els rics, les classes poderoses? Són impassibles en lo que toca a matèries d'art.

Anys enrere ens queixàvem del nostre ric, del que ha fet la fortuna començant d'obrer i desconfiant d'ell, confiàvem molt en els seus descendents i l'educació que els hi darien, els vèiem en somnis com els mecenes de l'art de l'avenir. Avui el desencant és terrible, funest, quan ens adonem que aquells descendents, arribats ja en el punt de ser algú, d'ajudar, d'empènyer, són tan sols el fill d'un ric, nois refiats, impassibles com sos antecessors, però sense la visió que aquells varen tenir per conquistar-se, quant menys, una situació social. És a dir, los que havien de ser, en bé de l'art, uns elements esparcidors ens han resultat uns xucladors inaturables, uns obstacles declarats.

[...] Cal que sintetitzem lo que havem dit fins ara. No tenim teatre literari, estem desposeïts d'una tradició teatral, el gust de la nostra gent per lo que es relaciona amb l'art dramàtic musical és el de tota corrent rutinària. Nostres autors músics no han decantat son art de manera predilecta cap al drama, no tenim igualment tradició d'actors lírics i volem el *teatre líric* a Catalunya. S'aconseguirà mercès a la lògica que empari nostre propòsit? No, però

57 Christoph Willibald Gluck (1714-1787), compositor alemany de l'època clàssica. Va aconseguir canviar el gènere de l'òpera amb una reforma que introduïa la naturalitat i la veritat dramàtica, la qual cosa el va oposar als piccinistes, defensors de l'òpera italiana.

58 Carl Maria von Weber (1786-1826), compositor romàntic alemany.

fiem-nos de lo que es diu, que amb la voluntat s'alcancen miracles i anem de dret a trobar aquest somiat teatre.

No és pas aquesta la primera vegada que se'n parla, ni la primera que s'intenta tampoc. De sobres, tots els que plens de bondat escolteu més paraules, haurem sigut testimonis de la primera iniciativa de *Teatre Líric Català*, massa inspirada (segons mon modo de veure) amb el teatre menut líric castellà, i fet tal volta amb un fi massa declaradament encaminat a la probable exportació. No és aquest moment de treure a reluir equivocacions, però sens ànim de criticar, interessa que ens dem compte de lo que en aquells moments va contribuir a que no persistís dita empresa. Això fou, la impressió, la precipitació, la manca d'elements actors, poques obres i sueltas (de les poques fetes de pressa); improvisació, en una paraula.

Sens dubte, davant d'aquells manifestos inconvenients, varen atinar, els iniciadors d'aquest Foment, que calia amb calma i persistència anar formant lo precís, per arribar a disposar de forces veritablement segures, cas de reprendre's la idea d'instituir el *Teatre Líric Català*. Circumstàncies especials, que no toquen a mi relatar-les, han fet que durant anys aquesta institució no des en avant els passos que molts dels que en formem part hauríem volgut, i com al començament de mon discurs he dit, corrents de consemblant criteri i bon efecte m'han posat de sobte al cap de tan hermosa creuada, càrrec que no hauria mai acceptat si abans de convèncer-me l'exercici, no hagués pogut parlar amb la claredat que més reconeguda. Si he acceptat, disposat a dur a nostra prematura empresa tot aquell esforç que pugui ajudar-la; disposat igualment, siguin les circumstàncies que fossin (com no espero), [si] la marxa de la mateixa deixés que desitjar a les exigències del meu esperit treballador, a abdicar de l'honra amb què se m'ha engalanat al confiar-me tan hermosa tasca.

[...] Volem anar cap al *Teatre Líric Català*, aquest és nostre dilema, l'obcessió de nostra imaginació exaltada.

Jo voldria, mos bons amics, lograr explicar-vos en ben poques paraules, clares i plenes de força, lo que crec jo que és o deu ser el *Teatre Líric*. Crec no errar-me al suposar que la nostra intenció es anar cap al teatre que es pot anomenar líric, o més ben dit, si es vol; cap a la lírica que pot ser admesa com teatre. Si és aquesta nostra intenció, la definició del *Teatre Líric* és al meu modo d'entendre tan senzilla com curta i clara.

És *Teatre Líric*, tota acció eminentment dramàtica que es desenrotlla i es parla clara, la veu de l'actor passant per una exaltació poètica: de la tònica corrent del parlat al filat d'harmonies que inconscientment formen la paraula cant. En conseqüència, l'educació de l'actor líric serà absolutament la mateixa que deu rebre l'actor dramàtic, cuidant al propi temps d'educar-li la veu, per lo que li sigui permesa l'exaltació eufònica que l'ha de distingir de l'altre.

S'entén igualment per *Teatre Líric* aquell compost dels elements paraula i música, ara juntes ara completament separades, el gènere sarsuela, en castellà i l'òpera còmica en francès. Jo no puc acceptar aquesta mena de teatre com teatre líric, i és per a mi la forma teatral més detestable i que en bé de la moral estètica està cridada a desaparèixer, fent un mal terrible mentre subsisteix. A Espanya, que és el país dels retalls, se n'ha fet *gènere nacional*. És una mena de teatre que contra estar reblert de dificultats, no logra mai, però mai, produir una emoció completa, doncs és summament difícil que l'actor es mantingui en perfecta situació amb els bruscos traspassos de la part parlada a la cantada, i aquests mateixos destrueixen fatalment els efectes que podrien procurar una commoció a l'auditori. Pot ser tan sols acceptat aquest gènere teatral en el cas d'haver-hi música motivada: una cançó, un ball, un cor de festa... Quedant-hi summament ridícul tota exaltació que provi de tornar la paraula en cant. Aquest, doncs, no podem acceptar-lo com *teatre líric*, i reconeixem com a tal el descrit anteriorment.

D'aquella base partint, ens preocuparem de l'educació de l'actor líric, amb totes les auxiliars que són precises a la mateixa, és a dir, dedicarem nostre esforç a realitzar una educació d'actor dramàtic i musical a un temps, amb la perfecta gradació que li permeti la més afable lligada de sos diversos coneixements per presentar-los del tot fosos en sa personalitat interpretadora.

Seguint la lògica innata en tota causa humana, farem que aquest home artista s'apoiï en una doctrina, i aquesta serà la del bon sentit estètic, sempre filla de l'observació, de la contemplació devota, de l'adoració de tota bellesa. L'artista que sap contemplar i extasiar-se és impossible que faci mai una sortida de to en el rengle de manifestacions artístiques que sigui, perquè començarà per tenir del tot declarada la vocació que el condueix cap a l'obra.

És sens dubte un perill terrible, esgarrifador, el perill de l'halago, així en els casos de veritable triomf com en els de vergonyoses adulacions. Mai se troba l'artista en situació més arriscada que quan li donen la mà amb estreta fervent i emocionant, que quan davant seu s'entreobre una boca amiga o admiradora per deixar anar l'elogi. Tots quants perills hagi pogut passar per vèncer les dificultats que l'han dut al triomf, queden com grans de sorra al costat d'aquest altre perill ple d'enganyosa hermosura. Si tots els artistes corren aquest perill, cap com els de teatre se'n poden veure més perjudicats, perquè en aquests l'estreta de mà, la paraula encomiàstica, el gest admirador de l'adulador nerviós, sol ser més llampant iicolorit per tractar-se d'un efecte momentani, fresc, irreflexiu molts cops, i si, d'entre els actors, anem encara a veure quins són els més exposats a tals atacs, no vacillant gaire, veurem que són els *cantants* (com la gent sol di'ls-hi).

Prop del cantant hi ha sempre un caliu d'entusiasme pròxim a inflamar-se. La bona veu és per a la gent lo que és per a les papallones la claror artificial, i així com la papallona no es preocupa de la forma més o menys escaient de l'aparato lluminós que l'enlluerna, la gent accepta la veu prescindint en absolut de l'estructura exterior i estètica del que l'emet. D'altra manera, no es comprendria pas l'acceptació delirant de tants tenors grassos i petits que canten quiets i ridículs com uns autòmats mal moguts. Les que la gent necessita estan al servei d'una eminència, l'home porta en si la necessitat de servitud, tracta sempre de complaure-la del cantó que li sembla menys humiliant i, seguint el desencert que tant sovint el caracteritza, s'inclina al ser-hi cap al lloc més rampló i vibrant. I aleshores se'n dóna la culpa a l'entusiasme.

Una de les causes que amb més eficàcia contribueix a l'educació perfecta de l'home és la de dar-li exacte compte de les seves forces preliminars, fent-lo *gran confiat* de son just esforç, despullant-lo de tota vanitat i criant-lo reaci envers tot l'intens. Jo crec que per a la perfecta formació d'un artista es deu seguir exacte programa i dur-lo al capdamunt, venent totes les dificultats que sa senzillesa reclama. En les escoles oficials corrents, l'ensenyança artística dels actors ve a ser ja des son principi un estimulament cap a la vanitat, la prova és que d'artistes de teatre que ho facin bé n'hi ha molt pocs i, en canvi, quasi tots saben saludar a la perfecció per rebre els aplausos. Exposo tot lo que exposo per posar a relluir defectes, mals d'herència, que venim obligats a combatre, sens quina lluita no tindria raó de ser l'obra que entre tots emprenem. L'ensenyança de l'actor és en el fons senzilla, però aquesta senzillesa es confon sovint en facilitat extraordinària, motiu pel quin, equivocadament, es fan actors quasi tots aquells que no serveixen per res, halagats per la comoditat de la carrera que ni exigeix títol ni examen, ni determinats anys d'estudis. No és doncs fàcil l'ensenyança de l'actor, però sí deu haver de ser senzilla. En primer terme, cal saber triar l'individu, és a dir, cal convence's que el que s'hi vol dedicar tingui veritables —i millor si són innates— condicions per dedicar-s'hi; per la mà de la insistència s'arribarà tot lo més a actor discret, però rares vegades s'alcançarà la genialitat commovedora, indispensable a tot actor de talla.

Una vegada l'individu triat, el talent de son mestre serà aquell de conduir-lo. D'un costat, pel camí d'una pràctica suau i halagadora (en el bon i just sentit de la paraula); de l'altre costat, atestant-lo de coneixements que semblin del tot aliens a la seva carrera.

Seguint aquest pla, l'actor arribarà en el moment de plenitud més excel·lent, doncs es trobarà en possessió d'un sens fi de coneixements que li permetran metamorfitzar el seu individu intèrpret fingit, per complet, de la violència que porta sempre en si el fer les coses sense una fundada raó. Nostre

curs, doncs, es compondrà d'un seguit de pràctiques que tal vegada podran semblar estrambòtiques als prosèlits acarnissats del *bel canto*, i que deuran anar de dret a desterrar l'errònia concepció que l'actor cantant només ha de tenir veu. Tant de bo que només tingués veu; tant de bo, convençut de no posseir més que aquest benefici natural, es limités a cantar amagat; però la veu porta sempre o quasi sempre en si un arreplec de presumpció molesta que torna l'home en semidéu ridícul, destrossador irrespectuós de tot quant li caigui en mans.

Jo n'he vist de prop, de gent d'aquesta; el món de l'òpera, és completament un món a part. Jo hi he viscut un quant de temps seguit i puc dar-vos fe patent de l'insuportable que es fa, de lo fals, de lo mesquí, de lo negat que és.

Allà, cap idea d'art hi pot quedar a flor de superfície. És una mena de món ple de misèries menudes, ressentides de la vanitat mes degenerada. Quan per bona sort un porta en si quelcom que encara conservi la ingenuïtat infantívola de l'artista per vocació, se'n té d'emigrar amb la voluntat mateixa, amb la mateixa vocació.

Aquell món és el que havem de veure com l'enemic innoble que sempre ens espera, garres obertes, per estripar-nos, i per això, perquè el coneguem és que vos en parlo. No vull pas fer-ho amb tot el detall que podria. De mica en mica, pot ser que ho fem, avui és sols en conjunt que vos en parlo, a manera de prevenció d'un mal veí.

En aquet món d'estúpida constitució artística i fins social, el rei és el mestre director d'orquestra. Aquest crida, adoba, talla, afegeix, esmena la plana a tot autor, adultera, inventa i fa tot lo que li passa pel cap, tot lo que millor s'adapta a sa comoditat o a l'halago de sa vanitat miserable; però aquest rei no és pas el Déu d'aquest món, i queda completament humiliat sota els flagells esplendents del tenor o de la tiple. D'allà dimana tot. Sota els peus d'aquests aucells despòtics, i d'habitudo poc intel·ligents a la influència d'aquests *favors reials* quina cua aventallada permanence en etern estarrufament, guia tot lo que compon una representació liricodramàtica, que no és més que el pretext per ensenyar i deixar sentir el *fenomen sensacional*. Lo demés és secundari i fins si es vol ni a necessari arriba.

Emprendre la nostra tasca, per no anar de dret a la destrucció d'aquest seguit de prejudicis, per no sanejar el sol i l'únic propòsit que tanca en si tot ideal artístic, seria de part nostra poc menys que un sacrilegi, o si es vol en termes mes pràctics, una feina completament inútil.

Arribar a la perfecció del nostre art i a la completa abolició de lo que avui el corseca, heus aquí l'ensenya del nostre estendard, però no penseu tampoc que podem arribar-hi així que així; ens caldrà agermanar l'ideal amb l'esforç: és comesa que han sabut dur a cap tots aquells que han arribat a lloc.

Caldrà que ben lligats per una estreta germanor que se sol trobar sempre en les empreses nobles, abordem tots quants obstacles i dificultats creixin a nostre pas. Dibuirem a grans ratlles un pla i el seguirem de nostra ratlla de conducta; tota impaciència, tota precipitació, desterrarem de nostre programa tota susceptibilitat inútil, i ens confiarem sencers a l'esperança d'un bon resultat, per llarg i enutjós que en sigui el compliment.

De l'un costat, aprendre'm a llegir i pronunciar, a saber intencionar pel sol medi de la paraula una composició literària, ja en vers ja en prosa; anirem després a guarnir-la de l'accionat; cuidarem més endavant de fer aquests exercicis doblats; establint diàlegs i engrassant-los de mica en mica, arribarem a l'estudi escènic complet, fins a obtenir-ne el resultat per la immediata i completa suggestió plàstica.

De l'altre, aprendrem a solfejar, a imposter-nos la veu de manera ben clara, que permeti entendre's lo que es canta, mai supeditats a cap escola reconeguda si no emparant-nos de l'escola racional que millor s'adapti a la nostra pronúncia. Anirem després a la melodia curta sense paraules; la cantarem més tard amb la part literària que l'anima, l'accionarem més endavant i, com en la part declamàtoria, farem diàlegs i engrassarem els conjunts fins arribar a la interpretació teatral, moment en què forçosament es fondran els coneixements d'ambdues branques, per obtenir de tal lligada la somniada perfecció. I aquests estudis seran arrodonits per conferències explicatives, així de lo que es tingui en més de treball com de moltes altres matèries que, havem ja dit, podran semblar del tot alienes a l'art *escènic-líric*.

Jo, de ma part, prometo fer per ella lo que per mon *Teatre Íntim* he fet i penso fer, però igualment sollicito de tots vosaltres que, com aquells elements de què allà dispo, em mostreu amb igual força de voluntat consemblant amical obediència, veritable i profund entusiasme.

[...]

El drama moderno en España [fragments, 1904]⁵⁹

Las influencias de modernas corrientes no se han dejado sentir en el alma de la española nación, como si [una] gruesa muralla impidiese el advenimiento de toda invasión luminosa, y tan sólo las provincias fronterizas a la región francesa se han contaminado en parte de otras más sanas corrientes. [...] Y como el arte de los pueblos no es más que el reflejo del espíritu de los mismos, poco costoso le será al lector adivinar el uno por el otro y ponerse en situación apropiada para comprender cuanto y cuan ligero me propongo decirle acerca del arte actual del Teatro Español.

[...]

[En los dramas de Echegaray] la frase se sacrifica al pensamiento general, los personajes obran por impulso, casi por inconsciencia, toda la atención se concentra en el momento actual de la acción (deducción que se relaciona perfectamente con el temperamento español).

[...]

Aparece con gran aprobación de todo el mundo el género llamado *chico*, esto es, la zarzuela en un acto, basada siempre en asuntos reproductivos de la vida moderna local y vulgar, a manera de sainete basto, revestido de mala música y halagando siempre la vanidad popular-nacional. [...] El español necesita de impresiones rápidas, no puede sujetar la imaginación a un hecho ligeramente transcendente, necesita color, impresión y frivolidad a todo pasto.

[...]

Realidad [de Galdós], que fue su primera obra teatral, hecha con toda la hermosa inexperiencia del teatro, [...] puede citarse como el único modelo de teatro moderno español de verdad. [...] Benavente se presenta, en cambio, como figura única y exótica en el campo teatral español. Éste sí, aspira de derecho al teatro moderno y lo cultiva y lo busca y, a veces, lo encuentra. Benavente mira la vida bajo la observación mordaz del crítico de sus mismos defectos, se ríe de la vida mientras llora la vida en disfrazados sollozos; es una especie de alfiler disimulado que rasca suavemente para pinchar cuando menos se espera, es el gemido vuelto consciencia.

No aborda su género con ímpetu, en el fondo de su constitución moral existe una timidez innata, lo presencia todo pero no dice todo lo que piensa, parece espíritu debilitado por el propio disgusto de observar lo deficiente, lo imperfecto.

59 «El drama moderno en España», 18–11–1904, original ms., carpeta 46, Fons Gual.

Éste es un autor moderno, éste no gusta a todo el público; mejor dicho, éste gusta muy poco.

Los que mejor han encontrado una transacción entre la innovación y el público han sido los hermanos Quintero. Empezaron estos señores la carrera de teatro dedicados por completo al género de zarzuelas cortas, que hemos tratado ya, y lo cultivaron desde un principio con un marcado buen gusto, que dejó entrever fácilmente como estos señores podrán aspirar a un más allá. De la zarzuela pasaron a la comedia, y siempre tratando asuntos de poca importancia bajo el punto de vista fondo y sentimiento lograron tener al público en un ambiente de placidez que se agradece. Éste es su arte. Hacer reír, divertir sin escandalizar, cosquillar al auditorio con ya esperados chistes que nunca ofenden, escribir en correcta prosa y pintar con colores frescos, vivos, muy vivos. Entre la zarzuela ramplona y los dramas verdaderamente dramas (que no se producen aquí con abundancia) las obras de los Quintero aparecen como una aurora. Como una esperanza.

No sé si con los expresados rasgos habré logrado dar una sucinta idea de lo propuesto. Creo que, por lo dicho, puede entreeverse lo indeterminado del teatro moderno español, pero fijándose bien en la situación de esta nación atropellada, que se influye de lo pequeño bueno de las naciones que progresan y no advierte lo verdaderamente interesante de las evoluciones sociales; donde todavía se dicen horrores, insensateces, del buen teatro del norte; donde no cuaja todo cuanto en todos los órdenes pueda acometer la rutina; donde todo es ficticio; donde ni se enseña ni se aprende; donde una mala leyenda de tradiciones estalactiza los criterios y estaciona la marcha de los acontecimientos, no puede haber teatro verdaderamente moderno, porque la vida moderna no existe.

El teatro está llamado a educar (y no se quiera entender por esto que ha de ser una cátedra de moralidades inofensivas), y donde el teatro cuaja, donde el teatro progresa, es donde el teatro constituye una necesidad del pueblo deseoso de educación. Pero donde no constituye una verdadera necesidad cultivadora, en los países en que el pueblo vive distraído por completo bajo las impresiones de falsas políticas, de envidias mezquinas y de brutalidades heredadas, no sólo el teatro, sino toda manifestación artística, crecerá anémica y [illegible], si no muere con toda la apática generación que le rodea.

Estudis i fragments per a les conferències i el pla general innovador de drama i comèdia [fragments, c. 1906]⁶⁰

L'art realista corre perills terribles i d'un contagi pestífer, amb tot i que sia una forma d'art a tenir en gran compte. El que el cultiva (?) pot semblar lo que no és, posant a son servei qualitats de senzill reproductor, que a força de ser llimades, arriben a semblar qualitats de psicòleg. I el resultat d'aquesta confusió és servir moneda falsa al públic, i, per lo mateix, posar-lo en situació de creure's ric no sent més que capitalista de metall sens valor i, en la forma que es presenta, perseguit per les lleis de l'honradesa.

Els realistes falsos s'acosten, baix tots els seus aspectes, als refinaments de les arts reproductives que les ciències han posat a tanta altura; vénen a ser un conjunt de qualitats òptiques i fonètiques combinades que, seguint el costum de posar-les en pràctica, arriben a educar-los de manera semblant a l'educació que tenen molts dels que es presenten com senyors; això és, forma externa amb perill de ser confosa amb quècom de més bo. [...]

Lo que cal és arribar a interessar la seva atenció [del públic] al propi temps que combatent la seva bestiesa; aleshores, no tan sols es fa obra d'art, sinó que com sempre que aquesta és sana, pren un aspecte de salubritat social. Se'm dirà que renegar de l'art realista [il·legible] ve a ser com una blasfèmia [...] Se'm parlarà d'autors reconeguts. Un d'ells seria el mateix Ibsen, que en cert modo apareix com el pare de la dramàtica moderna [...] Se'm traurà com bell exemple de la meua equivocació el nom de Gerhart Hauptmann, se'm parlarà dels russos, com en Gorki i en Tolstoi [...], però cal tenir present que molts dels que em cobatrien no tenen noció justa de lo que vol dir realitat, confonent-la sovint amb realisme, sense saber que entre ambdues paraules hi ha consemblanta diferència que aquella que existeix entre les paraules ideal i idealisme. I de la mateixa manera que un home d'extremats ideals serà sempre fort i un d'extremats idealismes corre el perill de ser frívol, l'home que estima la realitat pot ser un artista mentre que el nomenat realista pot fàcilment no passar d'un bon oficial. Per la diferència que existeix entre el fi i la rutina, entre la part clara i la part fosca d'un cos que rep llum per un determinat indret. El teatre d'Ibsen no és realista, és real, és viu. Les seves figures evoquen les actualment vives, són instruments al ser-

60 «Estudis i fragments per a les conferències i el pla general innovador de drama i comèdia», c. 1906, original ms., carpeta 47, Fons Gual.

vei de la seva força vital, com ho és en moltes de les seves obres l'ambient, el medi, tot junt emplegat com signes d'intelligència, elements dansant a l'entorn del seu ideal (demolidor en la seva primera etapa per de nou edificar en la segona). El teatre d'Ibsen és teatre de poeta [...], poeta èpic cantant l'epopeia dels vicis moderns, assenyalant, d'una mà, lo podrit per les inconscients corrents de moralitats malversades, i de l'altra, mostrant darrere boires el flagell d'una llum pressentida i quasi vista. [...] Ibsen és un poeta abans que tot, un geni que embaumava la realitat d'un cert aire prenyat de suggestions [...] La finalitat del teatre ibsenià no ha sigut mai, doncs, una finalitat realista, tota vegada que amb ell reté la constitució dels homes del demà de manera ben ideal. Però la forma adoptada, els medis d'expressió triats per son mestre, l'ha fet sovint confondre amb aquell teatre. Si bé els que creient-lo tal s'hi han tirat de cap, no hi han mai trobat (si gosessin dir-ho) aquell desbordament emotiu que a nom de realisme els trontolla; això és, la forma cruament reproductora de la vida, aparentment transcendental i en el fons ben buida.

[...]

A l'amic Tintorer [fragments, 1906]⁶¹

Vaig llegir setmanes enrere uns articles vostres sobre el *Teatre Català*, en els que em sorprenia extraordinàriament el decret de mort que amb ells donàveu al meu Teatre íntim, fundant-vos en la fusió d'aquest Teatre amb els Espectacles-Audicions Graner.

Si dic que va sorprendre'm és perquè enlloc he sabut trobar els motius que ocasionessin tan funest decret, i també perquè no estava fet a llegir de vos res que careixés en absolut de fonament. I com que això no pot ésser degut més que a un malentès d'aquells a que tots estem exposats, jo vull posar-lo en clar, encara que no sigui més que pel bon afecte i amistat sinceira que entre nosaltres existeix, qual durada desitjo tant, qual durada no té mai d'estroncar-se.

[...] Els cartells de la tongada passada al Teatre Principal deien: «Espectacles-Audicions Graner. Direcció general, Lluís Graner». I els dies de representació dramàtica s'hi afegia modestament, després del títol de l'obra representada, «Direcció escènica d'Adrià Gual». Crec que amb aquesta reproducció de l'estampat n'hi ha de sobres per fer-vos entendre que el *Teatre íntim* no va mai tenir res que veure amb lo que en aquella casa es feia; en primer lloc, per conveniència dels meus propòsits, i, en segon lloc, per haver-se'm advertit de bon principi que la meua direcció d'escena en res se referia al meu *Teatre*, ja que la moralitat del mateix havia donat massa que dir.

Jo, doncs, amic Tintorer no era més que un humil contractat per *arreglar* l'escena. Si hi vàreu veure amics meus fent comèdia, decoracions meves penjades i algunes de les nostres obres posades en escena, era degut només al dret que tots ens creiem tenir d'acceptar quelcom que ens ajudi a viure, en espera d'aquella protecció somniada i mai arribada que ens permeti fer les coses com hem predicat, com les farem un dia o altre. Tot plegat, misèria, però mai deshonestat, doncs ben provat queda que per tots els medis possibles se va evitar que el nom de la meua *agrupació fantasma* es malmetés en lo més mínim.

Després de nou anys d'un treball penós i esforçat, resulta altament trist veure's obligat a confessar aquestes coses; però són tan certes que, d'altra part, dóna bo de dir-les, i és que a casa nostra, bon amic, no tot lo sincer té aquella acceptació que es mereixeria pel sol fet d'ésser tal, i un sens nombre d'elements, de vegades els que de lluny semblen més obligats, fins en bé

61 «A l'amich Tintorer» (*Juventut*, 25 oct. 1906, 674-676).

propi a dar empenta a certes iniciatives, se complauen en llur labor oculta i destructora, promoguda per petites passions que en el fons destrueixen tantes llegendes!... I no parlem dels elements poderosos (?), i no parlem de l'opinió pública i dels seus representants. Per anar endavant em tota empresa cal revestir-se de colors atractius, emparar-la d'una mentida comparable a lo que és la mel per a les mosques o a lo que la llum per als papallons. Si no fos així, el fracàs les volta entre la distracció de la massa que es diu culta i la mala intenció dels *Experts*, dels *pràctics*.

Però quan s'està convençut de lo que es fa, el fracàs no pot fer més que voltar com un borinot rondinaire: molesta... i res més. Per fi el momento arriba de dar-li el cop mortal. Vol paciència, però en el fons costa ben poc matar-lo.

I ara sapiguen que el meu *Teatre Íntim*, amic Tintorer, d'ençà d'*Els teixidors de Silèsia* amb què es va cloure la sèrie donada a de *Les Arts*, no ha fet a Barcelona res més que aquelles tres altres representacions de repetició a Romea, i altres quatre a Gràcia, i que lo que passa ara per a ell és un compàs d'espera, com tants n'ha passat i tants ne passarà per exigències materials i morals, mancat com se troba d'una veritable, d'una positiva protecció entusiasta, a lo que sempre s'ha cregut amb dret d'aspirar, per més que mai arriba ni sàpiga si mai arribarà.

Un curt i lleuger repàs a la nostra història vos convencerà de lo dit ara mateix, doncs per ell podreu veure ben clar tots els *compassos d'espera* per on ha passat el meu *Teatre Íntim*, que desapareixent ara i apareixent de nou després, i per altres circumstàncies que us vull explicar, ha pres el veritable aspecte *fantasma* a què em referia al començament d'aquestes lletres.

Si us les vull explicar, és perquè d'aquesta explicació penso que en traureu en clar la impossibilitat d'una mort per vos tan crudelment decretada.

Sabeu per què el meu *Teatre Íntim* no pot morir? Perquè no existeix ni mai ha existit com vos assegureu que existia. Parleu de constitució, d'entitat... Qui us ha contat tan belles coses, amic Tintorer? Creieu vos que, si el *Teatre Íntim* hagués només necessitat d'aquells requisits que calen a les *constitucions d'agrupacions artístiques*, no hauria tingut a dotzenes d'imitadors? Sabeu per què no els ha tinguts, els indispensables imitadors? Per lo *fantasma* de l'empresa, perquè els que ho han vist de fora estant, més coneixedors que jo mateix de la poca recompensa al costat de l'extraordinari esforç, han cregut temeritat lo que per a mi ha sempre sigut glòria, i el seu sentit pràctic els ha evidenciat la lluita a sostenir amb la inestabilitat dels elements, amb la fatiga dels uns, amb l'equivocació dels altres, i, en una paraula, amb la lleugeresa de la gent. Tot just per ésser recompensat quan no amb la mal intencionada propaganda dels que s'han dat a dir-ne portaveus del criteri públic, amb una indiferència freda... glaçada, de part de i de quasi tothom.

No és el teatre, bon amic meu, lo que moltes entitats artístiques demanen, tan sols el petit esforç quotidià, arribant a constituir un vici com l'anar al cafè, poso per cas. Allà la tasca és més dura, i fins mal vista. I això, ajudat de lo que ara mateix us contava ha fet que sempre em trobés sol, i si no sol, voltat d'elements nous cada vegada, circumstància que significa um perjudici marcat i insuperable per l'obra que entre mans se porta.

Dec fer excepció d'alguns pocs dels que m'han escoltat i treballat amb mi. Els demés han sigut sempre lo que se'n pot dir passavolants. No parlareu amb ningú en aquest món que no hagi intentat fer comèdia un cop o altre. Doncs bé: la major part dels meus elements no han passat de ser d'aquests. Joves que han volgut provar un nou *sport*; que un dia de pluja els ha sigut prou excusa per faltar a assaig; que s'han casat; que s'han cansat o que, una volta provat el regust de fer de comediant, abandonant el meu consell de ser-ne per amor, se n'han fet d'ofici; d'altres que, amonestats per la família, s'han decidit a *fer bondat*, o que la representació de llurs càrrecs els ha fet impossible de seguir-me com haurien desitjat. En una paraula... el desert. I no obstant, sempre el *Teatre Ítim* ha tret de nou el cap, i en els seus balanços morals⁶² m'he trobat sempre sol, com el parallamps dalt la torre i a mercè dels vents.

On és doncs l'entitat, la constitució? Com pot doncs morir lo que no existeix?

Quan jo no hi sigui, digueu que l'*Ítim* s'és mort; mentre jo visqui tingueu la caritat de no matar d'un cop de ploma lo que viu en mi, lo que tants esforços em costa, lo que és jo mateix, i no confongueu la meva sort amb la de coses tan accidentals.

Un dia o altre, no sé quan, us invitaré a la meva *resurrecció*. Jo prou voldria que fos ben promte, però em trobo sol del tot, i em cal preparar nous elements, que amb tota seguretat, me deixaran també quan bé els hi sembli. Afortunadament, no sóc dels que es cansen ni dels que porten aquella mena de pressa que sol entrebanca. Fio molt en mi, i un gran consol al que vinc acostumat de tota la vida.

Fins al dia de la resurrecció, que us anuncio ben content.

Vostre, com sempre, de tot cor.

Adrià Gual.

62 No parlem dels materials. (Nota de l'autor.)

Una enquesta. Teatre Municipal Català [1907]⁶³

Amablement interrogat per *La Veu de Catalunya* sobre el projectat Teatre Municipal, me complac en emetre el meu criteri sobre les preguntes fetes, en el benentès que si no resulta encertat, no serà pas per falta de bon zel, ni menys encara d'entusiasme.

Demana, primerament, si es creu de veritable necessitat la creació de dit Teatre. Tothom, al meu entendre, contestaria a una tal pregunta de manera afirmativa; i m'atreveixo a dir jo que crec en retard arribada dita idea en el cor del nostre Consell Municipal, perquè, si fredament se mira o se segueix el procés del nostre Teatre, per força se trobarà en ell un cert aturament en moment determinat, fill, al meu modo de veure, de les poques facilitats que s'han donat al seu desenrotllo, facilitats que ningú millor que la corporació municipal podia dar-li.

Així, doncs, no tan sols deu creure's de necessitat per lo que té que veure-hi l'art teatral, sinó també per esborrar un descuit potser imperdonable i col·locar al punt que ens cal, l'esperit de cultura de què fem paga.

Barcelona no té definida la seva representació teatral. Compta amb teatres vells en tots conceptes, amb altres d'improvisats i darrerament amb sens nombre d'altres en el barri obrer, on s'hi serveix correntment la menja

63 «Una enquesta. Teatre Municipal Català», *La Veu de Catalunya*, 13 febr. 1907. Gual insistí en la necessitat d'una «institució» que fos també una «escola» de formació d'intèrprets, la qual no tan sols havia de dignificar professionalment els actors, sinó també havia de convertir-se —a diferència del que passava amb el Conservatori del Gran Teatre del Liceu— en un dels elements bàsics per a la dinamització artística del teatre català. Com intentà de fer amb l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (a partir del 1913), Gual exposà la importància que la «institució» teatral —el Teatre Municipal— que es volia crear vetllés per la dramaturgia catalana, acredités autors i actors, edificqués una «tradició indispensable» —tal com es feia en els països de dramaturgies consolidades— i fos un espai cultural de prestigi per a la societat catalana i especialment per a la burgesia (només cal pensar en la zona de la ciutat escollida: l'avinguda Diagonal del nou Eixample). Cal tenir en compte que, pocs mesos després, Gual dugué el seu Teatre Íntim al Romea, del 13 de desembre del 1907 al 21 de febrer del 1908, en unes sessions en què reposà obres de Jules Renard, W. W. Jacobs, Gabriele D'Annunzio, Henry Arthur Jones o Gerhart Hauptmann. Aquest accés de Gual al Romea pot interpretar-se com un intent de professionalització de la companyia i, alhora, d'actualització del repertori del coliseu del carrer de l'Hospital, que no tingué efectes visibles. No cal dir que la seva opinió sobre el projecte de Teatre Municipal Català del 1907 es troba en la gènesi de la creació de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, el 1914, i de la proposta d'organització d'un Teatre Oficial de Catalunya, el 1931. (Nota extreta de Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert, *El debat teatral a Catalunya. Del Modernisme a la Guerra Civil*, 223.)

inculta d'acord amb la fredor arquitectònica de llurs edificis que a manera de magatzems del moll contenen públic.

Les classes dites riques troben en el Liceu una mena d'immens aparador on lluir les robes i els joiells; la que s'entén per menestrala, s'acobla en el teatre que du el nom de Català, per dar-se el gust de riure (llegat que els ve de lluny); la que per obrera s'entén, esbargaix en el «Paralelo» les fadigues del treball que l'aclapara, i en els altres teatres, ara va de veres, ara va de broma, ara no va de res... A on, doncs, té d'anar la classe inqualificada, la que veritablement cerca en el teatre un camí de cultura i d'emoció? A on té de fer cap aquesta classe composta d'elements dispersos i excepcionals de les altres anomenades, que es volen emancipar de la rutina i de la bestiesa?

Però aquesta pregunta, que pocs dies enrere podíem fer-nos amb greu tristor, avui tal volta no tenim com ahir el dret de fer-nos-la, ja que la proposició del nostre Consell Municipal apareix com un raig de llum i d'esperança; i tingui per ben cert aquesta comissió que ja no tan sols els especialment interrogats en lo referent a dit assumpte, sinó tots aquells que ara com ara viuen per força allunyats de l'emoció teatral que reclamen, diran a l'una que sí, que és altament necessària la creació d'un Teatre Municipal, com a primera fita d'una llegenda en l'avenir, interiorment encobrint l'acusació de que molt temps per endavant no s'hagués dut a cap tan alta, tan indispensable empresa.

En lo que toca a la segona de les preguntes, referent a si es creu més convenient adoptar a tal objecte un dels teatres existents, o bé si és preferible construir-ne un, crec que lo segon és lo que cal, per semblar del tot impossible l'encaix en un teatre vell, de totes les idees i aspiracions noves que un tal propòsit deu portar en si.

Lo vell, quan no té un valor positiu, reflex evident de lo que fou, resulta sempre inservible, contraproductent, i no dic menyspreable per no pecar de radical. La idea és nova, és nou i jove tot lo que enclou, i per lo mateix té d'ésser nova i ben nova la closca que ho empari.

I seguidament s'imposa la resposta a la tercera de les preguntes: l'elecció del lloc on pugui alçar-se aquest Teatre.

Ja que tirem per lo nou, crec igualment que el mateix criteri deu imperar en lo referent a dita elecció de lloc, tant més quan les demostracions eminentment artístiques deuen sempre transcendir en l'ordre de coses socials de la regió del món que les porta a cap. I és en aquest sentit que fóra d'un gran bé que, al propi temps que aquest proposat Teatre Municipal servís per a glòria i avenç del nostre art escènic renaixent, fos també de grans serveis per lo que toca a l'embelliment de la ciutat i a l'eixamplament de la seva vida activa.

Per aquestes raons, doncs, m'imagino el gran Teatre Municipal en plena avinguda dels costats per on la ciutat sembla invadir els assolellats terrenys que, a manera de segon Eixample, demà patentitzaran l'esforç d'una veritable vida moderna, i per això el veig heroic, sumptuós, tot ell obra d'art, voltat de jardins de llum i aires sanitosos.

A l'Ajuntament no han de faltar-li medis per a adquirir un d'aquests terrenys, si és que no en posseeix algun que s'hi escaigui en les delineacions de l'esperada reforma.

Queden, doncs, respostes les tres preguntes ben galantment endreçades al meu humil criteri, però no em puc estar de dir, que si bé en principi les crec atinades, estimo de gran interès fer algunes observacions d'ordre més transcendent, per interessar de dret, ja no l'edifici ni al terror on aquest pugui aixecar-se, sinó els fonaments de la constitució artística d'aquesta empresa, quina sola proposició mereix ja de tothom l'aplaudiment més entusiasta. Me prenc així la llibertat d'anunciar un article en què ficant-me en lo que no em demanen (llibertat només perdonable si es té en compte l'entusiasme que la impulsa) parlaré d'aquestes coses iniciades ara mateix, amb el bon desig sempre d'una propera i afortunada realització d'aquesta tan plausible idea.

Mercès sien donades a *La Veu de Catalunya* que m'ha honorat a l'interrogar-me en l'espera de comunicar impressions que em sento en el dever d'endreçar-li.

II

I ara és quan entro a parlar de coses que no em demanen.

El Teatre Municipal ja és un fet, i allà a la Gran Via Diagonal (poso per cas), on la ciutat s'enllaça amb els llunyans darrers conreus des d'on s'oviren catifes de verd i arbredes centenàries i les muntanyes se detallen enjogassades presidint el barri nou de senyorials albergs i cases veïnals a la moderna, un màgic edifici, monument d'art, degut a la imaginació de benemèrit artista, s'hi aixeca majestuós i potent. Ell és el nostre Teatre Municipal. I després?

Jo no vull, no puc pensar, ni per un sol moment, que l'Ajuntament aspiri a posseir un edifici arrendable, llogable, contractable tan sols; jo vull creure que aspira més aviat a una institució, però... no ho sé del cert, perquè res ne diu, i és per això que jo m'avenço. L'existència d'un Teatre Municipal, sempre i quan no tingui per base una escola, és, al meu entendre, impossible d'aconseguir i, més que això, inútil.

Sé molt bé que la paraula "escola" podrà produir en certes orelles esgarifances repulsives, com en les meves mateixes hi produiria si em referís per ella a l'encadenament d'ideals baix preconcebuts motllos i patrons; però no

és en aquest sentit que ara l'uso. Em refereixo només a la proporció de medis educatius que promoguin actors, a una oberta de portes als que seriosament vulguin conrear l'art de l'escena com intèrprets dels creadors —i aquests de l'escola que vulguin, mentre sigui sincerament artística.

Què en farem, d'un Teatre, si després ens trobem desprovistos de la seva mateixa vida?

És tot això molt més delicat de lo que a primera vista sembla, perquè si no sóc partidari que els teatres nacionals, municipals o regionals tanquin en absolut llurs portes a tota manifestació estrangera o aparentment deslligada del seu propòsit d'arrel, crec, no obstant, que deuen comptar en absolut amb una força pròpia, sota la que es moguin tots els seus actes, que, al fi i al cap, seran els que li donaran el veritable caràcter i li procuraran el bé més positiu.

Però aquesta força no s'improvisa. Mal les dificultats fossin extremades per a arribar a la realització d'un edifici, serà sempre més aviat fet aquest que els elements que empari, i, per lo mateix, jo estimo que l'Ajuntament deuria preocupar-se, a un temps que de lo que ara es preocupa en lo tocant a dit assumpte, d'una organització interior, com si diguéssim d'un pla criat a majors transcendències per a l'art escènic i per a la cultura en general.

No tenim «família d'actors»: si algun actor surt bo i altres acceptables, són fills de la intuïció, i les més de les vegades, de la casualitat.

D'altra part, els autors —molts d'ells— sucumbeixen sota les exigències d'un públic incult o de les empreses mercantils, i quan no és així, llurs obres, aplaudides per unes poques dotzenes d'admiradors voluntariosos, se moren en el més desastrós dels obllits. Per què? Justament perquè l'art del teatre es troba mancat d'un lloc de defensa, perquè els elements van en trista dispersió, arrossegant una sort miserable, sense caliu... sense encoratjament de cap mena.

N'hi ha prou per a alcançar aquest caliu, aquest encoratjament, aquesta defensa, amb que l'Ajuntament aixequi un edifici que se'n digui Teatre Municipal?

No, si aquest edifici resta buit: sí, si aquest edifici, a manera de casa pairal, naix roblert de proteccions per als que comencen, de respectes per als que acaben i de facilitats per als que ja són sobre el camí de la lluita.

Veritablement, un paper com aquest, tan digne, tan paternal, ningú millor que un municipi pot oferir-lo als seus patrocïnats, i entre les obres benefactores que li són reservades, sembla ser aquesta una de les que més llum pot portar a les esforçades testes dels individus que el formen; però justament per l'alta, és delicada l'empresa, i no hi ha dubte que demana un sens fi de precaucions que reclamen temps, molt temps i reflexió ben sàvia.

Una de les mostres més patents, més tristes, que un edifici per si sol constitueix ben poca cosa, la tenim en el nostre Teatre del Liceu, teatre que en les

èpoques que fou fet i refet, va ser-ho amb tots els progressos i posat al nivell dels del seu temps; i tant més és de notar que, quan falta l'ànima, la veritable ànima, això és, el criteri o cobla de criteris entusiastes i atinats, tota empresa fracassa, per quant en l'esmentat Liceu, que s'engalana amb un Conservatori i tot, per carència absoluta de totes aquestes qualitats no ha donat fruits en l'obra teatral, ni aquesta en la de cultura pública.

No es pot dubtar un sol moment l'immens bé que una veritable fundació dramàtica municipal reportaria a casa nostra, però cal tenir present el sens nombre de necessitats que deuria atendre, i entre elles, i una volta descomp-tada la de cultura pública, li caldria posar en primer terme la que constituïria la dignificació dels actors i la respectabilitat dels autors, ambdues avui deixades de la mà de Déu.

Aquest sol punt és tan important que per ell sol demana tota una gestió reflexiva, perquè quasi enclou el fonament d'una tradició indispensable. La té la França, l'Anglaterra i l'Alemanya; la té la Itàlia i el mateix teatre castellà; fins els escandinaus han sabut implantar-la amb veritable bon sentit, i si es vol que l'edifici en representació d'un ideal se redreci altívol i floreixent, cal de tot punt que més ensota d'aquells fonaments que aguantaran les pedres mestres, se n'hi facin uns altres capaços de suportar i encloure tota una organització que tendeixi a lo que esbossadament indico.

D'aquí forçosament arrenca tot.

D'aquí, i no d'altra part, naix aquell misteriós respecte que sembla brollar de les parets, de les catifes, de les mateixes poltrones del Teatre francès, on tota una societat atenta, culta i entusiasta s'hi persona devota i elegantment per a admirar els mestres i llurs intèrprets; d'aquí l'encís d'aquells actors moderns quin atavisme artístic els vesteix a la Valière amb pulcritud tan exquisida i galanura tal, que, triomfadora per damunt de tres segles, evoca la presència dels Poquelins; i d'aquí també l'amor, el gran amor a l'emoció, que fa dels artistes la devoció del públic i del públic l'amistat dels artistes, fusió potent, com cap altra promotora de tot avenç, de tota victòria cultivadora.

Complicats poden semblar els medis per a arribar a una tal realització. Jo els crec senzills, però demanen esforç i atenció seguida. Moment de detallar-los no crec que ho sigui aquest, ni sé si sóc jo el més indicat per fer-ho. Massa he dit ja fora de lo que se'm demanava, i estendre'm més en aquestes consideracions podria semblar pretensió de donar lliçons a qui potser pot donar-me'n.

He dit tan sols lo que he dit, a mida d'observació abocetada, ja que de projectes només se tracta, i acabo repetint encara lo que en podríem dir la síntesi de les meves observacions. Cal preocupar-se del fonament moral en primer terme, si es vol alcançar l'estabilitat de l'obra que la nostra Corporació Municipal proposa.

Nuestras informaciones. Teatro Libre [1907]⁶⁴

Concepto del Teatro Libre

Entiéndese por Teatro Libre el que, emancipado por completo de los yugos comerciales, sin tendencia al beneficio determinado de un determinado individuo, se coloca en situación de representar cuantas obras juzgue oportunas, así para encauzar la cultura general como para satisfacer el sano diletantismo. Es indudable que lo mismo los que necesitan de esta cultura como los que apetecen esta satisfacción, no pueden hallar cosa mejor que un Teatro Libre para relacionarse con el todo teatral, que formará insensiblemente la característica de nuestra época dramática; pero indudable resulta también que sería absurdo grandísimo exigir de los empresarios, cuyos capitales están comercialmente comprometidos en el teatro, este intento de revolución o demostración universal del arte escénico, que a buen seguro les conduciría a la ruina. No hay derecho para ello. Los empresarios desempeñan muy bien su papel; no se les puede exigir más de lo que hacen. De quien debe exigirse algo en tal caso es del público, que se queja (si existe), animándole a constituirse en fuerza colectiva, que, sin arruinar a nadie, satisfaga y aproveche a todos. Así tan sólo renacería el gozo y sería evidente el fracaso de la tristeza que ofrece, hoy por hoy, el panorama del Teatro español en general. Monotonía incolora; algunas producciones de mérito reconocido, pero ya de género encauzado, sin vistas a un paso más allá, a un cambio; la risa pueril, el llanto de esponja, todo puesto sobre raíles o al abrigo de moldes que se explotan; jamás la emoción nueva, jamás el gran error bendito; siempre camino de viejos, que grisea la vida estética y acaba atrofiándola.

Yo no sé, de una manera positiva, si existe o no este público descontento, y si, de existir, es numeroso o escaso; pero, aún suponiendo que sea escasísimo, que se componga de un grup de pocos y contados, exijo de ellos que levanten la voz en bien de los que callan, ignorando la privación que sufren y les mata, porque es deber hablar y descubrir, aunque nos llamen locos aquellos para quienes deseamos el bien; porque callar lo que se sabe y lo bueno que se presiente es pecado mortal. ¿Quién, pues, si no los pocos, vienen obligados a trabajar en favor de los más?

Haced Teatro Libre, que el teatro en libertad es base firme de toda cultura, porque refleja el sentimiento humano a través de los matices univer-

64 «Nuestras informaciones. Teatro Libre», *España Nueva*, 5 nov. 1907.

sales, porque acepta de buen grado toda inspiración, porque es tolerante y, por lo mismo, es sabio.

¡Rendición, revolución!

Ya sé que la implantación de un Teatro Libre, donde se vive en la monotonía de lo conocido, espanta a unos, que por Libre entienden obsceno (¡así andan ellos de moral!); retrae a otros que, años atrás, se dieron palabra formal de que no les gustaría más que lo de su tiempo, y a otros pocos escama por lo del timo artístico, dándoselas de listos y puristas. Esto es muy natural y por lo mismo resulta muy simpático en conjunto, cuando los que dan el grito de revolución lo hacen convencidos de un positivo triunfo, que tal vez ellos no verán; pero esto poco importa. Revolución, esto sí es lo que importa; que al fin y al cabo ha sido de siempre una de las acciones más decentes de la humanidad y de las más fructíferas en materia de arte.

Innovar, disolver y respetar al propio tiempo. Este es el *lema* trinitario de los verdaderos revolucionarios estéticos. Las revoluciones artísticas aparecen siempre nobles, siempre grandes y fastuosas; son la misma vida ansiosa de perfección. Sus huestes, enfurecidas y alentadas por la fuerza joven que las anima, pasan llenas de habilidad por el universo de las creaciones humanas, y, al propio tiempo que pisotean lo falso, lo inútil, levantan siglos de aclamación a lo bueno que fue y existe, a lo que se recuerda, a lo que nace puro y fuerte como ellas mismas. Saben, con un solo grito, aclamar y repudiar, y de un solo gesto heroico, destruir y edificar también. La revolución artística es la revolución de la paz, y por esto debe ser saludada, aplaudida y alentada de los que, con razón, en la paz buscan el amanecer de una luz sin ocaso, de una juventud sin límite.

No es que me aparte del tema emprendido. La conquista de las libertades artísticas tiene en la vida moderna una importancia extraordinaria, puesto que por ellas podemos llegar a la no extrañeza de lo nuevo (que a menudo solemos tildar de extravagante), mostrándonos así como seres de receptibilidad encogida y de diminutas aspiraciones. Nada hay, a mi entender, que hable menos en favor de un pueblo como el empeño en no salirse de lo suyo, de lo acostumbrado, de lo ritual, porque esto le perjudica moral y materialmente y le impide el progreso de una cultura general, que es deber sagrado.

La tradición y la moda

Para los eruditos, los sentimentales y los artistas que van a la caza de emociones, es innegable que la vista de Ávila la vieja, pongo por caso, la de las

ricas murallas que van reproduciendo pintores extranjeros, les proporciona una emoción indescriptible y, hasta si se quiere, les causa un éxtasis inolvidable; pero es evidente también que Ávila se perjudica de sus murallas y por todo el aspecto que la conserva, en gran parte, como en tiempos de la Junta Santa; del mismo modo que España entera vive perjudicada tras la autenticidad o el amomiamiento histórico de muchos de sus lugares y provincias, que han olvidado de juntar, a la sombra de lo que fueron, lo que deberían ser hoy, en bien propio y común. Renegar de la tradición no es esto. La tradición es, según yo creo, lección y base de muchas y muy trascendentales obras y gestiones cuando, arimada a su silueta augusta y protectora, la savia nueva va germinando en su honor y su elogio; pero cuando se muestra completamente muerta, es un estorbo. Y por si alguno se preguntare (líbreme Dios de decir sino con cierta ironía) si acaso seré yo partidario de la moda en la vida y el arte, le contesto resueltamente que sí, que creo en la moda, que soy devoto de ella y que la canto con toda la fuerza de mi pobre inspiración; porque qué es la moda mas que la constante emoción de lo exterior, amparada de lo invariable, de lo eterno; mas que una demostración latente de vitalidad y de evolución justísima y necesaria? ¿Qué hay que más se ajuste a nosotros que todo cuanto nos ofrece la moda, esta moda que tiene sólo aparentes inventores, pero que ha nacido de la inspiración colectiva de razas y momentos determinados? ¿Quién puede dudar de que nuestro gusto vivo está en lo vivo, y más, si se quiere, en lo de última hora; que, por justa inclinación, adoramos la opulencia de lo joven, y que, cuando rezamos a lo que fue, a lo viejo, a lo antiguo, lo hacemos con amor y devoción, porque mezclamos en ello algo nuestro que nos lo adapta, que nos lo vuelve vivo entre nuestra vida, convirtiéndolo en algo así como cosa de moda?

Lo que hay es que, dentro de la moda, lo que es personal se personaliza. ¡No escribiría hoy Shakespeare sus tragedias bajo la forma que las escribió en tiempos de Elizabeth, ni Calderón las suyas como las concibió bajo el imperio de *las honras vengadas!* Pero sí es de esperar que estas grandes figuras y otras mil que por citar se dejan, y que en parte o en todo se ajustaron en sus producciones a la moda de sus tiempos (no hay más que meditarlo), se ajustarían hoy a la de los nuestros, con la seguridad de que sus esbeltas figuras con aires de elegancia única y genial sobresaldrían por entre la uniformidad del gusto vigente; que ésta es la misión de los elegidos; resultar elegantes entre los correctos, y no digo innovadores entre los elegantes, porque tal vez sería hablar demasiado.

Precisa, pues, vivir de cara al nuevo día, bajo la grata impresión de lo que de bueno pudo darnos el día que pasó; no cerrar puertas a lo nuevo; sen-

tirse, por el contrario, con amable disposición hacia lo inesperado, y así colocarse en la actitud a que debe ascender el público sano y robusto, hijo de una sociedad culta, eminentemente moderna y joven, para la que un Teatro Libre significa el templo de su religión exuberante y viva.

Factores indispensables

Suponiendo que haya quien piense así, o por el estilo; esto es, quien idealmente se avenga a mi modo de ver el asunto, temo no obstante que al tratar de poner en práctica esta idealidad, desfallezca, como tantas veces lo vi de cerca. Y es que las cosas de teatro, cuando llegan al terreno del *teatro por dentro*, suelen asustar a las gentes, para imaginárselas peores de lo que son (que ya es mucho imaginar).

Sin embargo, hay que combatir esta aprensión creyendo firmemente que todo es fácil de alcanzar, si alcanza uno para sí cierta invencible voluntad. Es la experiencia la que en estos momentos habla, y no se me tome por un viejo que hace gala de sus rasguños, sino por lo que soy, por un hombre afortunadamente más loco que cuerdo, que tras mucho intentar ha logrado algo, aunque muy poco.

Queremos, pues, ver el problema de la manera más clara posible.

Para alcanzar un Teatro Libre, tres factores son indispensables; *dinero, teatro y elementos de acción*. Suponiendo que nada de esto falta (como es evidente), y prescindiendo en absoluto de *calidades*, puesto que precisa acordar *que la voluntad, en todos los elementos, será considerada como la mayor fortuna* consiste el éxito en armonizar para vencer.

No hay que soñar por el momento en edificios propios ni en cofradías de amigos entusiastas no profesionales. Y así habla quien ha visto de cerca el cansancio de tantos. Hay que ajustarse a la realidad para ganar tiempo. Lo que de bueno pueda acaecer será siempre bien venido.

A mi entender, debería constituirse una Asociación, por cuotas mensuales a distintos tipos, como existen distintas clases de localidades en el teatro. Por un cálculo debidamente hecho, atender con ellas a los gastos que ocasionase cada representación mensual (más no pueden darse). La cuota, pues, representaría al suscriptor su asistencia a la representación, y a los administradores el pago de gastos de la misma. Muy oportuna resultaría la existencia de un grupo de asociados que, a título de protectores, pagasen una cuota extraordinaria, que al propio tiempo les serviría de alivio a los gastos generales, permitiría invitar a cada sesión a un número determinado de público que, falto de medios materiales, necesita y tiene derecho a la emoción estética.

Las representaciones tendrían lugar en un teatro previamente contratado por una sesión mensual, con todo su gasto diario, compañía y materiales comprendidos. La agrupación nombraría a un director y tendría el derecho de agregar a la Compañía, con el teatro contratado, los elementos que para mayor éxito juzgase necesarios, siendo, como éstos, de su cuenta todos los extraordinarios que la debida representación escénica exigiese. Una Junta, que se mezclaría lo menos posible con lo artístico, cuidaría en absoluto de lo administrativo, y el director antes citado, dispuesto a romperse algo, cargaría con *todo* lo demás.

La organización indicada, aparte juntas y subcripciones, por tratarse de manifestaciones sueltas, es la misma que he aceptado para las próximas sesiones de mi *Teatro Íntimo*, en el Teatro Català de Barcelona, la cual resulta sumamente práctica, la única posible en la espera de un Luís de Baviera que nos haga felices en su momento.

No faltan en la corte elementos artísticos valiosos, y quién sabe si valiosas protecciones para llevar a cabo empresa tan meritoria. Y con tal que asimismo no falte quien necesite espiritualmente de ella, por qué si en Madrid existe una Sociedad de Conciertos con parecida organización, ¿no podría existir un Teatro Libre con todo su esplendor?

No perdáis tiempo; haced Teatro Libre. Es un buen consejo que os doy. Necesitamos de él los que queremos y creemos, con el positivo progreso de una literatura dramática que encarne nuestra voluntad social y sentimental, que refresque la ensoñada frente del creador con aires de novedad y aromas de lo que fue y no muere, y así, sin matar su personalidad, alentar sus anhelos, para con él poner al público ante la realidad universal de las creaciones artísticas, tratándole bien, al revés de como se le trata cuando se le juzga incapaz de interesarse por lo nuevo y lo selecto, sin proporcionarle los medios del convencimiento, para, en una palabra, realizar obra grande y desinteresada, sólo camino a seguir si queremos hacer de cada hombre una voluntad, un criterio consciente, y de todos juntos una apoteosis de verdad, de bondad y de belleza. Haced Teatro Libre.

El teatre en la família [fragments, 1909]⁶⁵

[...] Aquest goig [el goig que pot millor satisfer l'ànima], del que tants i tants viuen distanciat i molts completament ignorants, no tingueu pas cap dubte que és el més perfecte, equilibri entre la realitat que tots coneixeu i el somni que tots hem pressentit conscient o inconscientment alguna vegada. Aquest goig és un preludi a la felicitat definitiva, l'explorador de regions del tot desconegudes, un amic afable, savi, hermós, que ens fa obrir els ulls envers l'infinit. Aquest goig el trobareu en tot lo que se us posi al davant, no com un fantasma sinó com un àngel bo; el trobareu en la mateixa realitat sublimada per una inspiració sentimental, en la reproducció de vosaltres mateixos o de lo que us volta, quan és fruit d'una admiració devota; en els acords combinats de mil sonoritats que esgarriades vos eixordarien i combinades vos enlairen l'esperit; en la contemplació de la Naturalesa, en lo que l'evoca adorant-la; en una paraula, el trobareu en lo que és art, que vol dir expansió dels que creuen en lo bell; i, a diferència d'altra mena de plaers, aquest serà sempre per a vosaltres un plaer que us farà cada dia més forts per resistir les inefables sotragades de lo que està escrit en el llibre gran dels destins irrevocables.

[...] Si tots els homes, tant com són egoistes per lo que toca a llurs riqueses del diner, fossin coneixedors d'una vida emotiva que els descobrís les belleses invisibles i els afermés en les belleses visibles, arribarien a la relativa felicitat per la via de l'amor.

[...] Bé, doncs: lo que pretenc jo al posar-me davant vostre és excitar-vos a una nova vida, vida a la que tan sols podreu arribar per una creença: la creença en l'emoció feta obra d'art. Aquesta emoció la podreu igualment trobar davant d'un quadro, contemplant una estàtua, llegint un llibre, admirant un edifici sàviament aixecat, delitant-vos en els acord d'una simfonia o bé presenciant una producció dramàtica en el seu santuari, que es diu *Teatre*.

No us podeu pensar com m'entristeix cada vegada que endevino les confusions en què cauen molts al conceptuar el fi del Teatre. Entre aquestes confusions, una n'hi ha per a mi la més llastimosa de totes; aquella que pretén que al Teatre ha d'anar-s'hi per passar l'estona i sobretot per riure. La banalitat d'aquest concepte dóna el to del nostre estat de cultura, estat que transcendeix fatalment a tota l'acció social dels nostres temps presents.

65 «El teatre en la família», conferència llegida a Sabadell el 14 de gener del 1909, Teatre Euterpe, *Gazeta del Vallès*, 20 gen. 1909.

No, el Teatre no és pas això, i advertiu que el veritable Teatre no ha sigut mai això. Sé perfectament que molts me diran que, després de passar tot el dia ficats de cap en els enfarfecs del negoci, no volen, en essent el vespre i com final de la jornada, amoïnar-se davant d'un drama baix el vulgar pretext de «prou que en passem a casa, de maldecaps». I veieu? Ja tenim al davant l'home egoïsta de qui fa poc parlàvem.

D'altra part, la dona hi va per ser vista, el jove per mirar la dona, les mares per acompanyar les filles i les criatures per a destorb dels que voldrien estar atents. Això es anar al Teatre? No. Això és una irreverència, absolutament la mateixa que s'observa en una iglésia, a on s'hi va, si fa o no fa, amb el mateix esperit. És aquest el nostre mal cabdal: manca absoluta de fe; cregui l'home en lo que vulgui, però cregui en quelcom, i serà algú. Quan no es té fe, s'arriba a on som nosaltres, a poble sense color, joguina dels grans explotadors, i ens està bé... I la fe no s'improvisa, per més que de vegades vingui per sobtada revelació. I sabeu a on naix la fe? Sabeu a on té el terror més a propòsit per dar fecunditat a les seves arrels? Entre vosaltres mateixos, en la llar, en la família.

L'adulteració de les nostres costums, motivada en bona part per la indiferència, que és malura que tot ho corca, ha igualment corcat l'epopeia de la família; i avui, baix aquest nom, símbol de tot esplendor d'amor, s'hi comprèn quelcom que bé podria ésser sintetitzat per esclavatge, avorriment i encongiment de l'esperit.

Habitualment, és amb els de casa que guardem més secrets; és de casa d'on més aviat desitgem anar-nos-en un cop hi hem complert les necessitats de la vida automàtica; i a on ens trobem més estrangers és a casa i amb els de casa. Els caps de família que es preocupen de la direcció de la mateixa, malentenen llur comès, dediquen llurs forces totes al correccionisme autoritari, i baix aquest punt de vista eminent fatal, sobretot quan és exclusiu, descuiden el costat companyerisme que pot tant existir, o més, entre pares, fills i germans com amb el desconegut que trobem al pas. I és que la família no s'aguanta per una base d'estètica constitució, sol equilibri de tota bellesa. En canvi, amb el desconegut, amb l'amic, ens hi trobem molts cops lligats per un afecte que no podem sentir envers els propis. Sabeu per què? Perquè entre ell i nosaltres, una corrent de franquesa, d'espontània dignitat i d'aquell sentit estètic reflectit amb la simpatia que ocasiona la condescendència de criteri i de gustos, fa de llaç estret, ferm i delitós alhora.

Amb l'amic ens hi esplaiem, i ens atrevim a dir-li lo que ens agrada, cosa que entremig dels nostres rares vegades podem fer; amb l'amic seguim esplèndid el procés dels nostres sentiments i aficions, i tota discus-

sió, per forta i severa que sigui, serveix per lligar-nos el doble. Però a casa no passa pas igual.

La fatal circumstància de coneixe'ns *de sempre* i l'absoluta manca d'un esperit de bellesa que tot ho compensi, ens du arrossegats a una vida rutinària que tanca, que ofega i mata l'amor molts cops. L'home honrat, l'home bo, no pot ser ditxós si, a través de la seva bondat i honradesa, no descobreix la bellesa que d'aqueixes mateixes qualitats ne pot sortir; i així mateix, *la família*, no per ésser bona i honesta pot ser completament ditxosa, doncs li manca el convenciment de la seva felicitat, convenciment que no adquirirà si no és a canvi d'una consciència que, semblant distinta, és la mateixa de lo bo, això és, la consciència de lo bell.

[...] Jo he conegut famílies d'aquestes quina educació és tan sols el reflectiment d'una tradició del tot errada, i encara que no abunden, n'he conegut de les que porten una vida expansiva de cara a lo sa i a l'hermós.

[...] Els primers viuen sota la influència de dues vides: la vida ritual, o sigui la cerimoniosa, i la vida íntima, o sigui la vida resclosa, la pròpia, l'egoista, l'isolada. En aquest sentit, cada individu viu sol, i la barreja d'aquestes dues vides sota un sol sostre promou la hipocresia, el fals amor. Quan se mor un d'aquests individus, els que resten ploren lo just i es posen el dol reglamentari, sense que hi manqui res. Els segons, en canvi, viuen d'una sola i única vida, d'una vida expansiva; se reconeixen autoritat i submissió, seguint els alts o baixos del bon sentit, que té sempre per regulador el cor sanament apassionat. Pares i fills, germans i germanes, lligats tots per la fruïció a l'admiració i educats pel sentiment, s'estimen de més d'una manera i no es donen vergonya d'explicar-se tot lo que senten, perquè no poden sentir res que no sigui ennoblidor. Aquests, quan ne perden un, quan un d'ells s'és mort, deixen un buit que s'omple sols amb llàgrimes. No fuig tan sols l'individu de la família; fuig l'amic, el confident, el company de l'ànima.

[...] Encoratgeu els fills a l'admiració. Davant de totes les admiracions, posem, n'hi una cabdal, de sagrada, d'imponent: la de la Natura; i d'ella arrencant, ensenyeu-los a admirar tot lo que reflecteix l'ans admirat, que comprendre també l'home extern i intern i, en conseqüència, tota bellesa possible. Deixeu que coneguïn, de la vida, lo que sols s'arriba a conèixer per doloroses experiències! Fora ja de temps, deixeu-los anticipar envers tals coneixements. Per a aquesta ensenyança, aquest és el temple; ara hi som de cara. Aquí, la vida hi compareix tota sencera, tota emoció, tota comunicativa; és, el Teatre, un mirall per on passen els aspectes d'alegreses i penes, davant del quin l'home inadvertit pot prevenir les sotragades del demà, acostumar els ulls i el cor a les impressions que han d'enrobustir-lo; solidar son

esperit per la costum d'admirar, d'analitzar, de meditar, i... no en dubteu, tot això cria fam d'amor, i els homes que s'aimen no poden ser dolents, i els homes bons poden formar un gran poble.

[...]

Voldria [*Donzell qui cerca muller*, 1910]⁶⁶

Voldria que aquesta comèdia meva sabés causar consemblant impressió que una bella sonata, que un honorable i noble quartet, i a trossos emportés l'esperit de qui la rebí, com solen fer-ho assenyalats devessalls musicals, on la passió i la magnificència tot ho emplenen i ho arravaten tot.

Voldria haver sabut servir-me de la paraula per a fer-ne tornassolats melòdics que responguessin meravellosament a determinats estats anímics, acolorir amb la plàstica i captivar sentimentalment per medi d'una senzillesa adorable, que logrés convertir en grans infants, en infants bondadosos i experts, a tots aquells que de la meua comèdia en rebessin l'alena.

Voldria, també, haver fet obra catalana, marcadament catalana, i que no fos estrangera en cap país del món, perjudicada pel tipisme ranci que sol empètitir les coses. I finalment, voldria haver sabut desvetllar en l'esperit del nostre espectador, avui adormit, fatigat i apesarat per un sens nombre de pecats i errades en la vida social i estètica, aquell renéixer a l'encant, a la simplicitat del fructífer admirar, al goig de sublimar-se per un seguit de cadències i harmonies internes i externes, que amb tota dolcesa i habilitat el colloquin enfront el record de ses primeres emocions conscients per, d'aquí endavant, tenir veritable consciència de lo bo i l'hermós i emancipar-se de la lletjor de les petites causes que es tenen per grans i maten ans del temps assenyalat. Això voldria lograr jo amb la present comèdia.

66 «Voldria», pròleg a *Donzell qui cerca muller* (Barcelona: Bartomeu Baixarias, 1910), p. iii-iv.

Les orientacions.
Estudi d'actualitat teatral catalana
[fragments, 1911]⁶⁷

No tenim tradició

Aquesta és, a la meua manera d'entendre, la causa de tot quant pesa damunt del nostre Teatre.

Tenim la culpa que els aconteixements a través la història ens hagin privat d'una tradició teatral? No.

Ne tenim de no haver tractat de substituir aquesta tradició per un esforç cultural, en lloc d'haver passat els anys fantasiant sobre l'existència d'una institució fantasma? Sí.

I ara em permeto preguntar: ha mai existit el Teatre Català?

Sé perfectament que aquest dubte sublevarà l'esperit dels obcecats, però és hora de no enganyar-nos si volem fer bona feina.

Per què aquest dubte me va per dintre és perquè abans he parlat de *teatre barceloní*. Uns casos isolats en la realització d'algunes obres cabdals, la

67 *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana* (Barcelona: A. Artís, 1911), 28–34. Quan Adrià Gual publicà *Les orientacions* (1911) acabava d'abandonar la direcció de la Nova Empresa del Teatre Català després de dirigir-la dues temporades (1908–1910) i de decantar la seva pròpia producció dramàtica cap a l'elaboració d'un teatre poètic en clara correspondència amb els pressupòsits estètics de la revista *Teatràlia* —*Don Joan* (1908), *Donzell qui cerca muller* (1910) i *La comèdia extraordinària de l'home que va perdre el temps* (1913)— i que ell mateix, a les seves *Memòries*, va anomenar «Gran Teatre». Dentre les causes que expliquen aquesta renúncia a la direcció de la Nova Empresa del Teatre Català, no deu ser la menys important el «divorci misteriós, per manca d'història i fonaments» entre el públic i el teatre català que Gual denuncia i analitza en aquest fragment de *Les orientacions*. Un divorci que Gual explicava per la manca de tradició del teatre català juntament amb la importància que mantenia, entre el públic, l'escena espanyola. La severa crítica que va dedicar Gual a l'actualitat teatral catalana va ser interpretada per Xènius en una glosa titulada «Orientacions» (*La Veu de Catalunya*, 12 des. 1911) com una manifestació més de les palpitations dels temps que, «sens dubte acabarà per triomfar en les nostres qüestions artístiques.» Segons Xènius, el sentit últim de *Les orientacions* era «transformar un art fins avui indisciplinat i espontani, a casa —i que semblava xifrar en ser-ne la seva millor glòria— en quelcom de reflexiu, de cultivat, preparat per a una seriosa disciplina pedagògica, incubat dins un ambient erudit i clàssic, i, per a dir-ho amb una paraula, estatal». És a dir, convertir el teatre en una manifestació cultural amb majúscula. Així, contra la «vulgarisació científica, extensions universitàries, cultura popular, bandes populars, teatre popular, moneda falsa», Xènius reclamava «la Universitat, la Biblioteca, la Sala de concerts, el Teatre!» (Nota extreta de Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert, *El debat teatral a Catalunya. Del Modernisme a la Guerra Civil*, 427.)

reputació justa d'uns noms, no són prou per a solidar un Teatre Nacional, que s'implantava en moments de pures arrels estranyes al seu propòsit, acceptant que el tenia.⁶⁸

No es pot dir Teatre Català a un teatre que no ha tendit mai a edificar l'esperit de la nacionalitat catalana, i menys se pot dir-ho al teatre que, estudiat a través les èpoques de sa producció, no reflexa d'una manera generosa el procés de les costums i aspiracions d'aquella nacionalitat. No pot dir-se Teatre Català a un teatre pel sol fet de parlar-se en ell relativament en català i haver reproduït lo superficial, moltes vegades mal reproduït, de la vida exterior catalana, amb tots els prejudicis del tipisme ranci; no és ni ha estat mai Teatre Català el que tenim per tal mentre no es pugui provar que, mercès als seus beneficis, la cultura catalana ha tendit a una perfecció visible i ascendent, i menys pot considerar-se com català un teatre que ja en ses arrels va respirar totes les influències d'allò a què més s'oposava en aparença.⁶⁹

Repassem si no la poca extensió que humanament han reflexat la majoria d'obres catalanes, i ens donarem compte del camp reduït de sa influència dintre de la mateixa Catalunya. I és que, a voltes darrere el tipisme, altres darrere el problema i les més d'entre elles sota la manca d'una espiritualitat indispensable en tota creació poètica, s'ha esvaït aquell fons evocador de les grans característiques teatrals, que són les característiques de les races. Per aquesta mateixa creença, Plató no va trobar millor manera de fer conèixer a Denis de Siracusa el règim governamental d'Atenes, que enviant-li les comèdies d'Aristòfan.

Indubtablement la manca de tradició ha estat la causa de l'actual desfeita, i ha arribat el moment de no jugar damunt de fantasies, sinó de donar comptes clars i contundents d'una situació falsa i aparatosa. Lo més trist és, com hem dit més endavant, que s'hagin perdut tants anys aprofitables per a reparar lo deficient, ensenyorint-nos a lo quixotesco, amb riqueses purament hipotètiques.

68 Cal recordar-se de l'oposició que va trobar el teatre barceloní en les esferes castellanès, obligant a fer-ne teatre bilingüe. Cal recordar-se, així mateix, de l'ambient refractari a tota producció catalana en aquells moments que tant en el publicisme com en tota cosa es respirava la influència castellana per tots costats i no la castellana de pures herències altament belles i honorablement estètiques. (*Nota de l'autor.*)

69 El fet de parodiar pel tipus castellà obligatori en tota producció teatral catalana els defectes dels castellans acaricaturant-los, no va dar veritable significació catalana al teatre barceloní, que de fet vivia sota la influència de lo castellà d'aquells temps. La mateixa preferència per la paròdia dramàtica castellana ens ho indica. *L'Esquella de la Torratxa, La Vaquera de la piga rossa, El Cantador* i d'altres, en lo tocant a lo festiu, i l'estructura eminentment eche-gariaiesca de més endavant en les produccions pretensioses, són una mostra de la impersonalitat catalana d'aquell teatre. (*Nota de l'autor.*)

Per la manca de tradició, ningú o quasi ningú dels que han conreat el teatre a Catalunya, s'ha mogut en el just medi que el seu comès reclamava, i les aptituds naturals s'han volgut sobreposar a tota realitat constructora. Els autors, en general, s'han cenyit al sol propòsit d'escriure drames i comèdies, moltes vegades amb la premeditació i alevosia de la pràctica, salvant fins obstacles d'ordre econòmic al concebre-les, per a alcançar major nombre de representacions amb elles. És a dir, que han treballat en primer lloc per ells i ben poc per aquest Teatre Català que reclamava sacrificis apostòlics per a reparar lo perdut. Els actors, del tot apartats del caliu d'una escola —no que els pastés a tots per un igual, sinó que els oferís medis d'estudi— s'han criat amb la més absurda petulància i practicat de pas el teatre català amb una cama a l'Argentina i l'altra en el vagó de segona que els ha dut de poble en poble a fer drames castellans,⁷⁰ i el públic, igualment per manca de tradició, s'ha cregut amb dret de fallar despòticament pel sol fet de pagar.

Ja ens en parlen d'aquells temps que el teatre català tingué tantíssima acceptació, en què hi hagué una *Sociedad Latorre* i altra *Cervantes* en un *Teatro Romea*, i en què al final de la representació s'hi donava *baile de sociedad*, però no ens han provat mai que aquella acceptació provingués ni de la bondat del teatre que s'hi practicava, ni de les enlairades mires que per ell se perseguïen.

Les esmentades vetllades, justes seguidores d'altres més endarrerides de l'*Olimpo*⁷¹ del carrer de Mercaders, on s'hi feien tants casaments entre

⁷⁰ Per què? Perquè en el poble, justament, el teatre en parla catalana no els sembla teatre. Un actor dels actuals, a Vilanova, féu el *Serrallonga* en català i va fer buit. Per consell d'un amic, el diumenge següent el va fer en castellà, i va fer ple. En els pobles catalans, el català no els fa comèdia. Una prova més de la poca eficàcia de l'obra teatral catalana, per manca de base i robustesa. (*Nota de l'autor.*)

⁷¹ La primera peça teatral d'Adrià Gual, *Oh, Estrella!*, es va estrenar el mes de gener del 1892, entre aficionats, al teatre Olimpo del carrer de Mercaders, una sala d'espectacles que, tot i estar situada al primer pis d'una casa particular, comptava amb tres pisos de llotges i una capacitat per a vuit-centes persones (vegeu Josep Roca i Roca, *Barcelona en la mano*, Barcelona: Enrique López, 1895, p. 163). El mateix teatre que anys abans havia encabit les representacions teatrals de la societat catòlica on actuava el Raimon Casellas seminarista, i també el mateix local on, només quatre anys després, la companyia de Teatre Independent, amb Ignasi Iglésias, Pere Coromines i Jaume Brossa al capdavant, estrenaria *Espectres* d'Ibsen traduïda per Pompeu Fabra i Casas-Carbó. Un coliseu, doncs, força eclèctic, obert a qualsevol iniciativa i dirigit majoritàriament a un públic d'extracció menestral. En les seves memòries, Gual recorda la seva participació en l'*amateurisme*. Segons que hi diu, és un tipus de teatre «més o menys ingenu i deseducador, d'habitud arrelat en les facècies de l'escola primària», que configua «una tradició teatral fictícia», i que a la llarga forma una «closca endurida», de la qual no et pot «deslliurar més que un miracle.» «Fer comèdia» o «anar a comèdia» —diu Gual l'any 1906 («Divertiments del poble», p. 39, conferència llegida a l'Associació Obrera

els nostres avis, foren en gran part els desvaporadors de l'honesta joventut d'aquells temps, i en cap manera una càtedra d'art teatral —que pot ser-ho perfectament fins divertint. En el teatre català s'hi aprenia generalment l'*estribillo* de la temporada —el *Jo ho deia!*, o *la bèstia!!*, o bé coses estranyes que no em passen sinó a mi—; però res ens certifica que s'hi fes escola de la veritable admiració, que vol dir fortalesa. El teatre català, fins a l'adveniment de la tragèdia, fou un acudit amb teló de boca. I cal veure com tot lo que s'ha apartat d'aquesta fisonomia, ha estat rebut amb hostilitat barcelonina! No obstant, Barcelona s'ha plagut en algunes —no amb totes— les coses de teatre provinent de fora.

Sols atribuint-la a la manca de tradició, se pot comprendre la desmesurada acceptació que ha tingut a Barcelona el teatre italià. A Barcelona i a l'Argentina és on més s'ha celebrat l'art teatral dels italians, perquè l'Argentina es troba, en punt a tradició, a poca diferència de nosaltres.

Jo he vist en Novelli⁷² a l'estranger, fora d'Itàlia, acceptat per la premsa amb calorós entusiasme, amb un teatre fins a la fila vuit, i la major part dels espectadors de la colònia italiana. A Barcelona, ha bastat una senzilla represa de companyies italianes perquè alguns professionals deixessin d'assistir a l'estrena catalana d'un seu company.⁷³

Cal observar —per a anar-se convenent ja, no del poc respecte que meix lo de teatre a casa nostra, sinó el menyspreu que inspira—, que la nostra gent, en general desprovista de tota herència teatral, confon encara l'art de l'actor i el de l'autor amb ressabis d'un histrionisme indecorós —no per-

Nacionalista de Gràcia el 24 de novembre del 1906, original mec., carpeta 40, Fons Gual)—, «per a la gent, en general, és fer cultura, i jo crec sincerament que és fer mal gust, adozenament de mal gust, propagació d'escola de males costums artístiques.»

72 Ermete Novelli (1851–1919) arriba per primer cop a Barcelona l'any 1881 amb la companyia de Belloti Bon. Set anys més tard, el juny del 1889, torna amb companyia pròpia i debuta al Teatre Líric amb la seva esposa, Lina Novelli, com a primera actriu. Malgrat l'admiració inicial dels joves modernistes, el repertori amb què torna Novelli a partir del tombant de segle acostuma a ser motiu de crítica (se li retreu que no tingui prou valor per estrenar obres de repertori modern, cosa que sí que fa a Itàlia, com ara *Espectres* d'Ibsen.) Vegeu Adrià Gual, «De quan venien sovint les companyies italianes. Novelli, el formidable histrió, inicia a Barcelona nous corrents de representació escènica. Desperta l'entusiasme de les joventuts inquietes. Un sopar més teatral que una representació», *La Veu del Vespre*, 11 maig 1934. Vegeu també de Gual, «Novelli, eminent histrió», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, 15 febr. 1919, 40–43; i «Lección de emociones vividas», s.d., conferència al Foment de les Arts Decoratives, original ms., carpeta 48, Fons Gual. Per a la recepció de Novelli a Barcelona, vegeu Lidia Bonzi i Loreto Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1855–1913)* (Roma: Bulzoni Editore, 1995), 337–396. Vegeu també Carles Batlle, «El triomf dels repertoris europeus», *Barcelona. Metròpolis Mediterrània* 17 (1990): 98–100, i *Adrià Gual (1891–1902)*, 68–80.

73 Aquesta nota és del natural. (*Nota de l'autor.*)

què sàpiga bé lo que és histrionisme, que ja fóra anar pel camí de comprendre, sinó per pura intuïció conservadora i altament burgesa.

Cal observar també que lo que s'ha tingut per *patriotisme*, no ha sabut mai aguantar el teatre diguem-ne català. Molts dels que se les donen de patriotes i que s'envaneixen amb l'etiqueta de tals, han assistit al teatre català sempre i quan els ha vingut de grat anar-hi, però mai s'han imposat el dever de la presència, i menys encara en moments dolorosos per aquell teatre que en el caliu de les discussions lloancen. Lo que no els ha pas privat d'abonar-se assíduament i durant aquells moments mateixos a teatres actuant-hi companyies castellanes, bones, eminents, que es mereixen l'assistència de tots els catalans cultes, sense que els que posen de patriotes abandonin lo seu amb aires menyspreables. I és que un divorci misteriós, per manca d'història i fonaments, existeix entre el nostre poble i el seu teatre.

Mentre en un poble el teló de boca sigui la veritable divisòria dels sentiments dels de dintre i els de fora, no podrà creure's que aquell poble tingui Teatre evident. Heu vist poble més separat que el nostre de l'ànima del seu Teatre?

En les nacions on el Teatre és mirall gran dels seus naturals, encanta veure com aquests viuen en comunió espiritual amb els seus actors i els seus homes de teatre. A París, per exemple, es va amb molta més devoció i respecte a la Comèdia francesa, que aquí en general no s'hi va a l'iglésia. *Ha sortit a escena en Leloir...*⁷⁴ *és en Leloir qui ha sortit!* Els joves el coneixen de nom pels de casa seva, els vells el recorden de quan feia els *Cléants*;⁷⁵ *és en Leloir, és en Leloir!*... Per les cases hi ha imatges, recordances del bon teatre; els avis, els joves, els infants, cada u té la imatge del teatre dels seus temps; el Teatre és el regulador del bon sentit en les famílies.

Aquí les coses passen diferentment: lo moral i l'immoral se barreja amb lo car i lo barato; s'ha d'anar al teatre segons qui se sap que hi va; i la beneficència té una acceptació de basar en les sales d'espectacles; és dir, no n'hi ha, de sales, i amb prou feines teatres... Tot és fill de lo mateix: no tenim tradició; l'art del Teatre no constitueix una necessitat per a nosaltres, i per lo mateix, la personificació de les aspiracions barcelonines, en l'ordre espectacle, se revela amb la gran sala del *Cine Dorée*.

Quin altre camí no hauríem fet, si ens haguéssim preocupat de solidar les nostres aptituds naturals, traient la tradició d'on fos?

Un exemple encara latent ens afirmarà en aquest punt. Don Francesc Soler i Rovirosa, que és, segons el meu parer, cenyit a la seva especialitat, la

74 Louis Pierre Sallot, anomenat Leloir, o Louis Leloir (1860–1909), actor francès, «sociétaire» de la Comédie-Française del 1889 al 1909.

75 Personatge de diverses obres de Molière. Una manera de dir que feia els protagonistes.

figura més completa que ha tingut el nostre teatre, no trobant tradició del seu art a casa seva, la va anar a buscar fora de casa, i cal veure com sense deixar de ser català, va posar el seu art a una altura insuperable. I és que en Soler i Rovirosa era complet en sa constitució d'home d'art, i l'entusiasme per entrenament no el va mai dominar al punt de perdre la raó de vista.

Autors, actors i el mateix públic sa; elements de veritable bondat pel teatre, quina sort més diferent no hauria estat la nostra, si a l'adonar-nos de la *no tradició*, haguéssim tots plegats treballat per a substituir-la, en lloc de passar tants anys *jugant a teatre!*

Vol dir això que no hem tingut autors ni actors? Si no tingués el propòsit de no anomenar a ningú ni en bé ni en mal, poc costós me fóra evidenciar amb alguns escassos noms, però amb noms veritables, que hem tingut de tot; però les demostracions artístiques no poden fer camí en el complet deslligament d'altres elements que contribueixen a la veritable formació de les obres d'art nacionalitzades, o de l'esperit nacional fet obra d'art. Per aconseguir això, cal un fonament. Si aquest fonament no existeix, cal fer-lo amb les unghes, a falta d'eines; però cal fer-lo.

[...]

El sol fet que Barcelona pogués comptar amb un veritable edifici-teatre ha de merèixer la simpatia de tots els que estimin Barcelona. Barcelona no té teatres⁷⁶ i n'hi convenen, enc que no sigui més que per la importació teatral i pel decoro de tenir-ne, com una casa ben posada no es pot passar d'un lloc decent per menjar. Ara, creure's que un teatre municipal pot de primer antuvi portar tota mena de solucions al nostre desviament teatral, és una altra de les terribles equivocacions que cal combatre, i que, una vegada més, té de donar la raó a la meua insistència en els procediments preliminars o preparatoris del veritable Teatre.

Si l'encert de l'arquitecte i el de tots els artistes que amb ell collaborin realitza una veritable obra d'art, Barcelona hi haurà guanyat un monument per admirar i enriquir-la en son aspecte urbà, però en quant al rest, no ens traurà de cap entrebanc, si per endavant no s'ha treballat granment en la disposició i preparació de lo que dintre d'ell s'hagi de moure.

76 Una observació importantíssima pot fer-se respecte a tal extrem. Barcelona és refractària al teatre formal, fins ara. De les ordenances municipals o les mires particulars, tot sembla oposar-se a l'edificació de teatres, i en canvi, de pertot surten facilitats per a la construcció de barraques. I és que per ara Barcelona ne té prou amb la barraca, perquè l'ideari aristocràtic se cenyeix i se satisfà en la sala del Liceu, com si diguéssim la de contractacions i alta crítica elegant (perquè lo que s'hi representa no té res que veure) i l'ideari popular ne té de sobres amb els palaus del Paral·lel. (*Nota de l'autor.*)

D'altra part, lo probable és que el Teatre Municipal sigui arrendable, en qual cas el concurs d'empresaris seguirà oferint lo que no podrà oferir, o sigui, elements d'impossible existència sense una tasca educadora per endavant. Si, d'altra part, se'n cuida directament el municipi, el seu teatre serà fatalment supeditat a les idees imperants en els consistoris, i qui sap si un cau més pel plaçament de bones amistats.

Mirant-lo baix tots els aspectes que es vulgui, un Teatre Municipal, entre nosaltres, ofereix un seguit de contres gens fàcils de superar; no per tractar-se del municipi, si es vol, sinó per tractar-se d'una comunitat en la que, com en totes les comunitats, els criteris no poden sempre avenir-se, o més ben dit, no s'avenen mai. Perquè ens cal tenir present que el Teatre es l'art més descarat de tots, i parlo en el sentit de l'exposició d'idees i tendències.

Quan de vegades se'm vol comparar l'honorable tasca de l'Orfeó Català, que ha arribat a les glòries d'un edifici propi, amb l'entrebancada marxa del nostre teatre, comprenc un cop més el desconeixement general que del Teatre existeix entre nosaltres. Les institucions musicals viuen sempre sotmeses a una fruïció universal i a una parla purament abstracta i seductora.

Per aquest motiu en un concert no s'ha mai tingut en compte que Listz fos o no protestant, i les idees dels músics no han mai preocupat els oients.

En una paraula, la música no predica, no exposa criteris personals ni col·lectius. L'òpera mateixa, que ja és teatre, fa passar coses que el teatre parlat se veu en dificultats de fer passar. Des dels nostres avis se ve aplaudint el don Basili d'*El barber de Sevilla* i la Margarida del *Faust*. Gounod i Rossini no es van donar pena de fer brillar aquests personatges sota els acords de la seva música. En canvi, Beaumarchais i Goethe, al cap d'un grapat d'anys, han merescut el qualificatiu de depravats al presentar aquells personatges en la cruesa del drama o la comèdia.⁷⁷ I és que el principal mal que té el teatre per a un públic timorat com el nostre és que s'hi parla. Un art, doncs, tan eloqüent, en mans d'una entitat, és sempre un perill; com l'entitat ho és enfront del mateix art. Aquests mateixos perills feren fracassar les corporacions còmiques de l'edat mitjana en mans del clergue cap a principis del segle XVI. I sols amb una liberalitat i altesa de mires en matèries d'art, que no coneixem entre la nostra gent, pot concebre's l'art teatral pròsper, sota protecció d'elements oficials.

⁷⁷ En el Teatre de les Arts, al representar-s'hi (quan les dotze reunions del «Teatre Íntim») *El Barber de Sevilla* i *La Marguerideta* (*Faust*), més d'una família es va escandalitzar de la immoralitat de dites obres, que feia quinze o vint anys que aplaudien al Liceu i que ja havien vist les seves nenes abans de posar-les de llarg. (*Nota de l'autor.*)

Sobre el tema, vegeu Enric Gallén, «Maragall i Gual difusors del teatre de Goethe», dins Glòria Casals i Meritxell Talavera, coords., *Maragall: textos i contextos* (Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), 35–48.

Per això m'afirmo més en creure que lo que una corporació oficial pot fer en bé del Teatre és la facilitat d'elements per a l'educació dels que el Teatre necessita, i em faig creus com cosa tan senzilla i tan poc cara no s'ha aconseguit portar a cap, amb tant de temps com fa que ens planyem.

Una escola preparatòria d'elements teatrals, en la que s'hi puguin donar cursos de declamació raonada, història del Teatre i de l'Art, amb una regular biblioteca *ad hoc* a les necessitats de la mateixa; que promogués premis i modestes pensions, podria sostenir-se sens arribar a vint mil pessetes l'any. Per què no s'ha apel·lat a tan senzilla solució preparatòria? Com ens hem mai atrevit a parlar de Teatre Català sense comptar amb una senzilla escola, que ja fa més de vint anys que deuria existir, si haguéssim tingut noció del que és i representa ser el Teatre per a un poble?

Desitjo que totes aquestes consideracions siguin acceptades amb la mateixa bondat que les exposo, i que es vegi en elles el desig d'un triomf col·lectiu a costa de totes les susceptibilitats imaginades. Jo tindrè sempre una alegria immensa si veig l'èxit d'una iniciativa honrada en bé de la cultura catalana, però la meua independència i les meves mires conscients, salvant de la millor manera que poden l'amistat i la deferència, m'obliguen a dir lo que dic, i amb la convicció que ho dic per alentar, per protestar i, en fi, per dir lo que penso. No era cosa de callar davant les actuals circumstàncies, quan fa més de tretze anys que la meua tasca s'ha complagut en mostrar-se sense vacil·lació, com una protesta de l'existència fictícia del nostre Teatre. Callar avui hauria semblat anar enrere i an a mi ni en aparença em plau, això.

Si volem, doncs, tenir a la llarga Teatre Català, si convenim que ens cal tenir-lo; si no ens acontentem de fer veure que en tenim; si estem convençuts que per ell podem arribar al mereixement de somniades glòries; si amb aquestes glòries anhelem honorar la nostra terra, es precis que ens disposem a una tasca molt diferent de la que s'ha realitzat fins ara en el platonisme d'una inspiració mal conduïda. Els veritables poetes han fet sempre quelcom més que obra poètica més o menys reproductiva, i quasi tots han viscut a Talberg d'un propòsit enutjós que els ha fet més dolça l'esperança d'una veritable poesia del seu demà. Cal que es recordin d'això els poetes. Per salvar un teatre no n'hi ha prou amb escriure drames i comèdies.

La sola esmena

Jo voldria que les meves paraules tinguessin la força suficient que han de tenir les que aixequen els esperits i els acoblen per alcançar els més alts beneficis en bé de tot un poble; jo voldria que se m'entengués per lo que vull dir, si a dir lo que vull no alcanço; que encoratjat pel desig de tots, se'm senyalés

el primer lloc en el sacrifici; que se m'entengués, en fi, i darrere la comprensió, veure totes les voluntats a l'una cap a alcançar lo desitjat, lo menester, si volem ésser lo tantes vegades pregonat en el paroxisme dels nostres entusiasmes. Si he deixat provat que no tenim Teatre, si he demostrat que la desorientació actual obeeix únicament a una manca de tradició terrible i devastadora, jo apello al bon sentit dels que encara els en quedi perquè vulguin amb ell posar-se a servei d'una reparació que ens és tan necessària.

Per arribar a aquesta reparació hi han tres elements cabdals. De l'un costat, les arrels clàssiques, font de tot procés eminentment artístic-cultural. De l'altre costat, el reconeixement de les belleses populars vestides d'història, element essencial per avivar l'esperit de les races, agonitzants en el batibull d'una civilització enfarfegada. I de l'altre, Institució, per no deixar perdre en la desorientació els elements aprofitables quan els aconteixements els reclamin. Fent, doncs, els deguts passos enrere i conreant-ne el terror durant uns anys amb veritable esforç i heroisme potser podrem alcançar quelcom.

Els anglesos d'avui no han encara renunciat al plaer dels seus Pageants, que es desenrotllen en la reproducció de passos, històries populars a ple aire, i en els mateixos indrets en què els fets tingueren lloc. Catalunya té poetes, té història, conserva intactes indrets que la història va fer grans, té un cel hermós i un sol ple de bondats i li fóra relativament fàcil desvetllar la consciència popular amb l'encant de les passades gestes fetes acció per l'ingeni dels seus artistes. Aquestes solemnitats no sovintejades, però sí fascinadores per la veritat poètica que enclourien, farien adonar el poble d'un sens nombre de belleses que li pertocuen per dret propi i de les que en viu completament allunyat per ignorància. Li parlarien de l'ahir en profit de l'avui i li revelarien un demà lluminós que és la força cabdal de tota constitució popular. En una paraula, el posarien en camí per devenir un veritable element col·laborador del seu teatre, si al propi temps se l'afirmés en aquell primer aspecte assenyalat de les fonts clàssiques teatrals, que fóra el que, de fet, el decidiria al respecte o a la veneració, i, sens dubte, a la predilecció del veritable Teatre. I per a tal alcançar, demano: que Barcelona, que enmig de moltes lletjors, s'engalana amb uns esplendents defores, lluminosos, ensenyorits pel mar en les llunyanies, evocant les apacibles visions de la Grècia mediterrània, alanci, de la generositat dels seus rics i dels seus artistes, el present d'un teatre grec amb tota la seva magnificència.

Oh ! aquesta visió, ja sembla una esperança de remei ! Jo me l'he forjat en la pensa moltes vegades, aquell Teatre de Dionisos, d'Atenes, en les fal·lades de nostres familiars muntanyes. L'he vist opulent en la seva acció, ple de gom a gom; m'he imaginat així mateix l'aplec dels espectadors; l'he vist guarnit de garlandes i de flors, els trípodes encimellats per les fumeres; els

actors amb el coturn i la màscara donant compte d'Èsquil i de Sòfocles sota les harmonioses notes de la flauta bàquica i en presència del cor rondant l'orquestra; i he vist el nostre poble davant d'aquell espectacle no somniat per ell, que el remunta a tota una herència i edifica en son esperit una llegenda de respecte que per si sola el consagra artista de l'admiració.

He vist, a l'aparèixer la primavera, la nova joia de l'admirable seguiment, fent acudir a casa nostra gent de la França, de l'Itàlia i de per tot; m'ha semblat que aquest fet de reivindicació estètica ens feia alternar amb els ideals de l'Univers artístic, i a voltes he arribat a imaginar, mercès a tantes bel·leses, qui sap si la implantació del drama nou en l'altar de la tragèdia antiga.

Qui pot dubtar que, passats uns anys en l'elaboració del bon sentit popular, per vies de tan fecundes arrels, arribaríem a tenir un públic, uns poetes, uns actors? No fóra aquesta una meravellosa reparació de l'extraviat en els replecs de la història material dels homes? No podríem, mercès a aquestes arrels i a aquelles de la dignificació popular per la reproducció de fets sublimats en mans de la poesia, preparar tot un poble a l'adveniment d'un Teatre definitiu? Sí, sí i mil voltes sí.

Si ens posem a ser optimistes, potser trobarem que és un avantatge no tenir tradició directa, quan no manca la força per fer-se'n una de cara als menesters dels temps actuals, i per això demano, amb tota la força de què sóc capaç i més encara, un teatre grec a Barcelona. Barcelona tindrà amb ell lo que no té cap ciutat moderna, i el Teatre Català l'esperança de ser aleshores ben fonamentada.

He dit al començar, i ara em plau repetir-ho, que un altíssim dever de consciència m'ha obligat a dir tot quant volia dir, tot quant de dir acabo, i desitjo que en el fons del meu pensament no s'hi vulgui veure un propòsit negatiu. Construcció sòlida i indestructible és sols lo que jo demano; perseverança en el propòsit i fe en els ideals, lo que exigeixo. Recordem-nos que els catalans tenim, com ja he assenyalat, la gran contra de les aptituds naturals i la de l'assimilació facilíssima en tota cosa; que reunim a tan greus enemics quan no són guiats d'un bon sentit superior (l'esperit de la indisciplina), i que les més de les vegades fracassem per impaciència. Reconeixem-nos aquests mals i cerquem-los l'esmena consegüent.

Lo que fins ara n'hem dit Teatre Català s'està morint per manca de tradició o gesta que la reemplaci. Res més que això té la culpa de ses misèries en tots sentits. Els mateixos intents de restitució saludables que alguna vegada s'han portat a cap, no han merescut l'acceptació pública per la mateixa manca de tradició en el públic i els elements que el condueixen. I no és trist, senyors, no és inconscient que autors de mèrit, actors de talent i part de públic ben disposat, hagin de fracassar davant per davant d'una deshe-

retat terrible? Els desheretats de l'or, si han estat homes coratjosos, han creuat els mars per anar a la cerca de l'or que se'ls nega per linia d'herència, i l'han trobat quasi sempre. Nosaltres no hem de ser menys que ells, i tenim el dever, pel nostre avui, pel nostre demà i pel demà dels altres, d'edificar lo que l'abandó i la mala sort no va deixar que s'edifiqués a son degut temps.

No tenim tradició teatral? Restituïm-la amb nostre esforç. Bevem en les fonts clàssiques; enlairem el sentiment popular; creem una modesta escola. El temps es savi i s'aprofita de lo que troba al pas. Al seguir d'uns anys col·lirem el fruit dels nostres encerts.

Quan asseguts en la cavea aplaudim Èsquil; quan la campana del monestir ens anunciï l'arribada del corteig disposant-se a l'evocació dels fets pretèrits; quan la gentil deixeble coroni les solemnitats recitant amb caient melòdic l'endreça del poeta commoguda per la solemnitat, sabent qui és el poeta i perfectament enamorada del seu comès; i, en una paraula, quan mercès a tals honorables esforços el poble arribi a saber que també ell és part integrant de tan meravellós art, no en dubteu, aleshores, i sols aleshores, haurèrem posat la primera pedra del nostre Teatre Català.

Novembre, 1911

A propòsit dels Ballets russos. Impressions [1917]⁷⁸

S'ha dit en ocasions diverses que els ballets russos significaven una innovació quant a les seves presentacions escèniques, però això no és veritat. Acostumats els públics, en general, a la més gran anarquia de bellíssims elements, han confós en innovació el bon criteri de l'acoblament. No, els ballets russos no poden ésser considerats com una innovació, sinó com un encert. Dos aspectes ben determinats ofereixen aquests ballets a la nostra atenció, i forçosament les seves presentacions escèniques requereixen de ben a prop les variants que els dos aspectes exigeixen.

D'un costat, el d'índole pròpia, bàrbar, fort, acusador de tota una raça; de l'altre, el que, trobant arrels en la faràndula italiana, vol ensenyorir-se per una certa influència de resclum francès.

Les orientacions esmerçades en les respectives presentacions escèniques dels dos aspectes no poden ésser més encertades del que ho són. En les pertaneixents al primer, s'arriba a la violència dels tons al costat d'una simplicitat oportuníssima en els fons, la qual cosa permet que els moviments de la dansa s'hi destaquin amb una preferència vertiginosa; quant al criteri que domina en les presentacions del segon aspecte, un gran propòsit d'afinament i de quietud, pretén deixar en les boires de l'insomni les figures lleugerament romàntiques que hi campegen.

Com hem dit ara mateix, en tot això no es veu un propòsit innovador, però «un propòsit» sí que s'hi veu, i com que de propòsits perfectament definits l'art del teatre se'n troba tan desposseït, el fet que el propòsit existeixi meravella al punt de concedir-li aires de revelació. I per què és que el propòsit arriba en aquest cas a una realització completa? Perquè els elements que hi concorren s'afinen per la força o l'eficàcia d'una visió personal.

D'aquí prové la sorpresa que generalment promou aquesta subtil i bellíssima joguina que parla a l'esperit i als sentits; sorpresa que entre nosaltres s'accentua el doble perquè, si és cert i ben cert que tenim elements perfectes

⁷⁸ «A propòsit dels Ballets russos. Impressions», *La Veu de Catalunya*, 26 juny 1917, ed. vespre. El 23 de juny del 1917, els Ballets russos van fer la seva primera representació al Gran Teatre del Liceu de Barcelona amb *Scheherezade*. Sobre les seves estades a Barcelona, vegeu Yolanda F. Acker, «Los Ballets russes en España: reaparición y guía de sus primeras actuaciones (1916–1918)», dins Yvan Nommick i Antonio Álvarez Cañibano, «Los Ballets russes de Diaghilev y España» (Granada / Madrid: Archivo Manuel de Falla / Centro de Documentación de Música y Danza INAEM, 2000), 229–252. Vegeu també Natalia Smirnova, *La compagnie des Ballets russes* (París: CNRS Éditions, 2009).

per formar un tot, vivim, en canvi, mancats d'un cert hàbit a l'acoblament, únic capaç d'impedir el divorci entre les coses més lligables.

Jo no voldria que el mot joguina pogués semblar rebaixador de mèrits i transcendències, tot al contrari, car estic segur d'emprar-lo per significar amb ell l'encís i la sorpresa que els «ballets» desperten davant de tots els públics on es mostren. “Encís” i “sorpresa”, dues emocions que enlairen l'esperit, excitant-lo al joc d'una certa contemplació depuradora. És per això que n'he dit joguina bellíssima i subtil en lloança de les emocions que els ballets reflecteixen. Ara el que és de dordre és que totes aquestes qualitats, en la tanda que dels tals ballets es dona actualment a Barcelona, no puguem tenir-ne més que una sospita, i per això cal convenir en la ineficàcia de l'art de *tournée*.

Els viatges, les hores engolint-se vertiginosament i el forasterisme de l'interpret sol moltes vegades convertir en espectacle de fira la cosa més sublim. Si ajuntem a tot això que molts dels elements de presentació, els més valuosos i particulars, no poden ésser traslladats degudament, o no convé que ho siguin, com passa amb les draperies reals en el decorat de *Scheherezade*, que es diu de Bakst,⁷⁹ substituïdes per un rompiment «sintèticament» pintat; que els vestits, com les persones, demostren fatigues noves a cada nou trasbals a què se'ls sotmet, i que manca, en fi, aquella dogmàtica tranquil·litat que fa de cada artista un veritable cabdill del seu art, convindrem que la *tournée* no ha d'acceptar-se més que en aquella mena de manifestacions teatrals que, de tan vulgars, manquen de filiació estètica.

Per alguna cosa Irving⁸⁰ no va mai consentir a representar fora d'Anglaterra, perquè deia que ell no era de l'ambient que l'havia creat lluny. Emocionar-se davant d'una manifestació d'art significa també un art que té per instrument la suggestió. Qui pot negar que el *Parsifal*, mercantilment consentit avui, no serà mai més el que exigia una peregrinació a Bayreuth?

Degut a tot això que hem exposat, i per raons que no sabríem segurament exposar amb la claretat que requereixen, el nostre públic, que esperava els ballets russos, etiquetats a la francesa, amb veritable desig de fruïció, els veu, els celebra, però no s'hi abandona. Els de dintre compleixen al peu de la lletra la seva comesa, els de sala són tot voluntat d'admirar, i admiren, l'empresa no regateja res, però l'apassionament que segella tota emoció no és feta encara.

79 Léon Bakst (1866–1924), pintor i dissenyador escenogràfic i de vestuari, que va col·laborar molt estretament amb Diàguilev en el desenvolupament dels ballets russos.

80 Henry Irving (1838–1905), intèrpret i director anglès de referència del període victorià. El 1905, l'editor madrileny R. Velasco va traduir i editar *El teatro tal cual es y el arte de representar*; el 1910 va ser l'editor Bartomeu Baxarias, qui va traduir i editar en català *El teatre tal com és*.

Aquelles nits parisenques de les «sessions russes» han passat. El concurs de les belles danses apassionades pels figurins de Roerich,⁸¹ Bakst i Fiedorovski⁸² que provocaren modes i accidentaren el lèxic femení, al temps que en la imaginació francesa es recorden com un parèntesi a l'èxtasi, arriba prop nostre amb un cert resclum de fatiga en l'ànima, però així i tot, beneït sigui... I permet-me, lector, que per a un altre article deixi el parlar-te de coses que de manera més directa afecten el nostre art, i que avui són esvaïdes qui sap si darrere un fracassat anhel d'esclariments.

81 Nicolai Roerich (1874–1947), artista polifacètic rus, que va col·laborar amb Diàguilev com a dissenyador i decorador en obres de Borodín, Rimski-Kórsakov i Stravinski.

82 Fiódor Fiedorovski (1883–1955), escenògraf rus que va col·laborar amb Diàguilev i els ballets russos.

A propòsit dels Ballets russos. Les presentacions escèniques [1917]⁸³

Un dels aspectes que més havia contribuït a l'interès del nostre públic quan va tenir certesa que els ballets russos li serien per fi mostrats fou, sens dubte, l'aspecte de la presentació escènica, del qual, per cròniques estrangeres, per relacions d'espectadors directes i per reproduccions estampades en revistes gràfiques, en tenia formada una total llegenda.

Ni els espectadors directes els havien contat res que no fos veritat; ni les reproduccions mentien en absolut, i encara que en algunes de les cròniques alludides a voltes hi jugués el seu concebut paper l'apassionament, en conjunt responia tot a les excel·lències d'allò que era elogiat.

Però el nostre públic, que té l'exquisita qualitat del sereníssim jutjament, acompanyat d'una correcció que l'honora, no pot amagar que, sobre les presentacions escèniques dels ballets, ha tingut, fins a cert punt, una decepció, i consti, per si no resultés prou clar el que volem dir, que ens referim solament i exclusivament al decorat d'escena.

Serà, si es vol, a causa d'alguns dels extrems d'ordre moral i material que deixàvem exposats en l'anterior article, o per deficiència d'elements col·laboradors que s'havien forçosament de trobar disposats en el teatre on els ballets s'exhibeixen, el fet és que l'escenografia no ha convençut als qui en rebien la primera impressió, i ha desorientat bona cosa als qui en portaven una impressió excellent i entusiasta de tots els que havien admirat fora de casa.

De totes maneres, no hi ha res d'estrany que passin coses com aquestes, i fins és convenient que passin, perquè provoquen un cert desig d'esclariment sempre necessari en moments de positiva evolució.

Ara per ara, l'art escenogràfic es troba en un moment de positiva evolució i els ballets russos signifiquen, en el procés innovador, un de tants aspectes; i, val a dir-ho, no pas dels més revolucionaris, però un aspecte reflex de la inquietud exploradora de la nova fórmula. I a què es deu aquesta inquietud? A un marcat desequilibri existent entre els elements d'ordre moral i material que han de fer de suport de tota concepció escènica.

A mida que les exigències espirituals s'accentuen, si no sempre en el fons, en molts casos almenys en l'anhel de les concepcions escèniques, sigui la que es vulgui la seva tendència, els encarregats de portar-les a realització

83 «A propòsit dels Ballets russos. Les presentacions escèniques», *La Veu de Catalunya*, 2 jul. 1917, ed. matí.

s'han trobat que la majoria dels escenògrafs, molts dels bons o dels més ben compresos, hi mancava un pintor per portar a terme la col·laboració precisa. Aleshores, el remei, cercat per la banda oposada, és corregir el pintor. I ara es dona el cas que, en força d'aquells als quals ha estat encomanada la tasca realitzadora, hi manca certament escenògraf per assolir-la com cal.

El domini absolut de l'escenografia tècnica damunt una presentació teatral, és, ha estat, i serà cada dia més un perjudici terrible per l'obra que la promou. D'altra banda, l'absència d'un veritable sentit escenogràfic a l'entorn d'una presentació escènica, sol conduir-nos a idèntics extrems.

L'escenari és el marc que més exigeix, lliga i impera damunt allò es pretén desenrotllar-hi; el terreny que més sacrificis imposa als temperaments imaginatius; en les concepcions davanteres resulten d'un gran i seductor atractiu; però quan l'hora és arribada de fer-les possibles les realitats que en ell radiquen, semblen complaure's en expurgar i malmetre bona part de la cosa imaginada, lo més exuberant de l'obra concebuda reduïda a la supressió en la majoria dels casos.

Equivocadament, per donar solució al problema que ens ocupa, s'ha arribat a l'intent de col·laboracions entre el pintor i l'escenògraf, però la jugada es fa poc menys que impossible, perquè manca en ella quelcom d'amorosa intel·ligència que la consum al punt que li cal. És a dir, que quan part del teatre pateix precisament de l'excés de col·laboracions, es pretén complicar-ho amb una complicació més.

¿Què cal, doncs, per arribar a un equilibri? Tractar d'establir les normes que requereix aquesta manifestació d'art, en pro de totes les tendències que el puguin conduir cap a una evolució definitiva i saludable, sense condicions ni rutines destructores; crear, en una paraula, l'escola de la moderna teatralitat, fent homes posseïdors dels elements d'art i de tècnica necessària per arribar-hi; aquest art i aquesta tècnica, regulats per un enlirat sentit interpretador.

Els ballets russos que han resolt esplèndidament tants aspectes del seu propòsit, i han arribat en molts casos a la depuració més exquisida; que en fets d'indumentària, de moviments i de tasca individual i col·lectiva en allò que es refereix al paper d'actors, fan veritables meravelles, són víctimes, en part —si més no en el marc del nostre escenari— d'aquests desequilibris que vénen de l'escenografia, d'aquests desequilibris que en el món de les evolucions no són patrimoni exclusiu dels ballets, sinó que afecten per un igual a tots aquells que dintre del teatre es preocupen d'un major perfeccionament en el seu art.

I si tens paciència, lector, per seguir-me fins al tercer i darrer article que sobre els ballets russos apareixerà aviat, t'haig de fer avinent les grans difi-

cultats que representa arribar on han arribat aquests artistes portentosos, perquè, deixant de costat les assenyalades deficiències, entonem un cor de lloances a la nobilíssima institució que els dignifica.

El pas dels Ballets russos per Barcelona [1917]⁸⁴

Cada vegada que una nova manifestació d'art teatral ens passa per davant dels ulls és precís que tractem de treure'n tot el profit possible, metoditzant d'una manera exemplar la nostra percepció crítica. Ni ha d'enlluernar-nos el precedent, ni cap mena de prevenció en contra de la manifestació anunciada ha de disposar-nos malament enfront d'ella. És precís, de tot punt precís, que cada dia ens afirmem més en les nostres conviccions, filles d'una visió personal i ben sincera, que donarà millors fruits, fins en el cas d'ésser equivocada, dels que els donaria encertada i tot, provenint d'un cert uniformisme contrafactor de tota emoció i, en conseqüència, de tot profit.

Per judicar serenament, no hi ha res pitjor que la influència veïna. A voltes, mitja paraula del veí malmet en nosaltres el descobriment d'una emoció somorta, que podia ésser reveladora d'un món d'emocions afirmadores de tantes coses!... Vol dir això que és convenient avesar-se a la independència, sense la ridícula por del jutjament d'altri, segurs i ben segurs que el sol fet de dir allò que de veres es sent és ja alguna cosa.

Els ballets russos han passat per Barcelona tenint ben assentada reputació entre nosaltres. En alguns dels seus aspectes no arriben a mig camí d'allò que pregonen, mentre que en altres van més enllà d'allò que a bon segur es proposen. En fets de plàstica individual, i en alguns casos col·lectiva, excedeixen certament a tot propòsit; mentre que en el conjunt d'evocació escènica pateixen d'una manca de perfecta unitat i d'absència d'elements poderosos. En certs moments aquests defectes darrerament assenyalats volen passar per factors d'una mena d'innovació no aconseguida, i és aleshores quan més es posen de manifest i es fan doblement condemnables.

S'ha pretès en diverses ocasions que l'art escenogràfic posat al sevei dels ballets russos constituïa una veritable revolució, i fins i tot marcava orientacions a totes les escenografies indispensables. No ha d'amagar-se que en la presentació dels ballets s'hi endevina una certa impaciència renovadora, i en determinats moments el plantajament d'algun propòsit franc i encertat; però d'això a la innovació definitiva hi va tot un món de diferència.

En aquest sentit els ballets russos signifiquen un tanteig, i en alguns moments un tempteig que prescindeix massa de l'assistència pública; i tot això que quan un ho veu en l'ambient d'origen sol passar encobert, per la sugges-

84 «El pas dels Ballets russos per Barcelona», *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, 4 jul. 1917, 5.

tió indispensable es posa cruament de manifest en presentar-se isolat en un ambient, sinó refractari, almenys indiferent.

En canvi, no es pot dir el mateix de l'art del gest, purament coreògrafic, que empren aquells artistes, ni del d'indumentària que tan galantment els acarona les línies blincadisses de llurs cossos.

En el sentit d'aquell gest i d'aquella indumentària hi radica l'essència d'un nou art expressiu; de fet, tot l'art dels ballets russos. L'admirable disciplina del gest individual, encaminat a una major harmonia d'idees plàstiques, heus aquí la base d'aquest nou art expressiu que sintetitzen els ballets russos. La col·laboració d'unes teles sàviament entonades i admirablement adaptades a la figura humana, heus aquí el màgic complement del nou art que es desenrotlla per mitjà dels ballets russos. Però cal preguntar-se si aquests admirables elements es troben sempre al servei d'una idea cabdal digna d'ells i d'un fons plàstic que els enlairi pel que es mereixen.

La reflexió a què es presten aquestes dues preguntes donarà per resultat una resposta negativa, per la qual cosa arribarem a la conclusió que els ballets russos indiquen certament un camí que és encara per explorar en sa totalitat.

Quan aquesta manifestació artística hagi resolt d'una manera definitiva el problema de les seves presentacions, com s'hi acosta en algunes d'elles; quan no es trobi en el cas de fer ballables obres musicals alienes al pensament que les ha promogudes; quan se situï oportunament i proporcionalment en el lloc adequat que la seva índole reclama, serà, sens dubte, un art entre les arts del teatre.

De moment, tota la nostra admiració per l'intent i pels aspectes afortunadament resolts que inclou. Però no podem, no obstant ço dit per uns i altres, considerar-lo d'una positiva eficàcia innovadora, i equivocats o no, optem per ésser sincers amb nosaltres mateixos, en pensar ço que pensem, en dir ço que diem. La definitiva gesta de la innovació escènica és encara per fer.

Serge de Diàguilev [1917]⁸⁵

Serguei Diàguilev⁸⁶ ha estat entre nosaltres, i el no fer-ho constar qui sap si un dia podrà doldre'ns.

L'obra dels ballets russos ha de considerar-se com a part d'una obra d'ordre general digna de la més devota atenció.

Ja sabem que la dansa francesa va ésser, segons se'ns diu, la veritable desvetlladora d'aquesta especialíssima manifestació d'art entre els moscovites, i que entre ells, a partir del segle XVII, ve formant tradició el culte a Terpsícore.⁸⁷ Però l'evolució, que podríem anomenar-la sàvia preceptora de mesters presents, modifica conceptes, estableix relacions entre elements en apariència oposats, per arribar a la realització de ses predites meravelles.

Serguei Diàguilev, el qual ha estat un dels triats per assolir honoríficament els plaers d'evolució, fonamentats en les tradicions més austeres, ha romàs uns dies entre nosaltres, i ens sembla un deure d'admiració i de cortesia assenyalar la seva personalitat estretament lligada amb ço que venim d'aplaudir.

No sovintegen pas els homes que, menyspreant els favors de la fortuna, aspiren a una independència laboriosa en profit de l'expandiment d'un sens fi de belleses que són vida i salut per al present i l'esdevenir.

Hi ha una mena d'artistes de la realització, i altres que bé podríem dir-ne del propòsit; aquests, generalment generosos amb ells i els altres moltes vegades, resten amagats en les resplendors de les belleses que promouen.

L'artista que realitza, estampa el seu nom al peu de la seva obra. L'artista del generós propòsit el deixa flotant en l'ambient de les belleses d'altri, i per màgic entrenament es fa perceptible en lo més subtil, en lo més diàfan, i aquest és el cas de Serguei Diàguilev, que havent passat poc menys que desapercebut entre nosaltres, porta darrere seu un estol d'artistes somoguts per la seva voluntat i per la seva clarividència de les belles coses.

A ell es deu aquella revista d'art que en 1900 fou model d'edicions, estampada a Petrograd amb el nom de *Starye Gody*,⁸⁸ i que s'escampà pel món

85 «Serge de Diaghilew», *La Veu de Catalunya*, 8 jul. 1917, ed. matí.

86 Serguei Diàguilev (1872–1929) va ser l'empresari rus que va crear els Ballets russos (1910).

87 Terpsícore és la musa de la dansa, de la poesia lleugera que acompanya el cor dels dansaires en el ball, i és considerada també la musa del cant coral.

88 Revista d'art (1907–1916), que es va publicar a Sant Petersburg.

triomfal i alliçonadora, honorant-se amb la col·laboració d'artistes avui esdevinguts poderosos, tals com M. Gorki,⁸⁹ A. Benois,⁹⁰ Golovin⁹¹ i Roerich. L'exposició d'art rus, antic i modern, organitzada a París durant l'any 1906. En 1907, els concerts de música russa a l'Òpera executant-se obres de Mússorgski,⁹² Borodín,⁹³ Rimski-Kórsakov,⁹⁴ en els quals Xaliapin⁹⁵ va cantar fragments d'*Ivan el terrible* i *Boris Godunov*. La programació escènica completa d'aquesta darrera obra citada durant l'any següent, que, al dir dels que l'admiraren, va ser un veritable prodigi de presentació en mans de Benois i Golovin, i en 1909, l'aparició de Nijinski⁹⁶ amb *Cleopatra*⁹⁷ i *Le Pavillon d'Armide*, ballets que seguien a representacions d'òperes russes.

A partir de l'èxit alcançat en aquesta darrera etapa, Serguei de Diaguilev va fer crida d'elements, i al seu entorn, atiat pel seu entusiasme, la idea del ballet rus a la modalitat novíssima, va reviuir el romanticisme occidental, elevant l'expressió mímica a un sentit que el feia accessible a tota iniciativa amb tal que es mostrés fonamentada en la més estricta promoció del més enlairat bon gust.

Aquest propòsit va fer que en 1910 la nova forma del ballet fos acceptada triomfalment i que el nom de Stravinski⁹⁸ es mostrés també a través d'ella.

El cert és que nosaltres hem senyalat discrepàncies de criteri referent als ballets, però la voluntat i l'esforç que aquella obra significava són tals que es fa mereixedora, ja no de l'admiració, sinó de la reflexió més detinguda.

89 Maksim Gorki (1868–1936) va aconseguir en la primera dècada del segle XX un reconeixement ampli com a narrador, amb un títol de referència com és *La mare* (1907). Com a dramaturg, dos dels seus textos, *Els baixos fons* (1901) i *Els petits burgesos* (1902), van ser representats pel Teatre d'Art de Moscou el 1902.

90 Aleksandr Benois (1870–1960), es va dedicar de manera preferent al disseny escènic i la decoració, entre les seves obres destaquen *Giselle* i *Petruixka*. Va col·laborar amb el Teatre d'Art de Moscou i els Ballets russos.

91 Aleksandr Golovín (1863–1930). Escenògraf rus, que va col·laborar amb els Ballets russos i, concretament, amb obres com *Boris Godunov*, *Ivan el Terrible* i *L'ocell de foc*.

92 Modest Mússorgski (1839–1881), compositor rus, autor de l'òpera *Boris Godunov*, i de *Quadres per a una exposició*, entre altres.

93 Aleksandr Borodín (1833–1887), compositor rus, autor de l'òpera *El príncep Igor*.

94 Nikolai Rimski-Kórsakov (1844–1908), compositor rus, autor de la suite simfònica, *Scheherezade*, i de *Caprici espanyol*, una obra per a orquestra, entre altres.

95 Fiódor Xaliapin (1873–1938), cantant d'òpera rus, que va interpretar *Boris Godunov*. Va interpretar també Don Quixot en el film de Georg W. Pabst (1933).

96 Vaslav Nijinski (1890–1950), ballarí i coreògraf rus.

97 *Cleopatra*, ballet de Mikhaïl Fokin amb escenografia de Bakst.

98 Ígor Stravinski (1882–1971), compositor i director d'orquestra rus, que va col·laborar amb els Ballets russos de Diaguilev.

Cal pensar que en el fet d'aquesta mena de realitzacions no existeix idea sense dificultat; que l'acoblament de voluntats i l'afinació d'objectius signifiquen un triomf pel sol propòsit, i que quan un home posa sencera la seva activitat al servei d'un anhel collectiu, que al mateix temps modifica i ennobleix, aquest home, coronat per la inquietud, és tot un home.

En Serguei Diàguilev és un veritable inquiet de la nova fórmula teatral, i és per això que ens ha semblat just cridar l'atenció sobre la seva personalitat, perquè, si com és d'esperar, en examinar, temps a venir, els fets cabdals desvetlladors de noves aspiracions en el camp del teatre el seu nom hi té un lloc remarcable i remarcad, puguem dir que també aquest va trobar-se entre nosaltres, i no li va mancar ni el nostre salut, ni la nostra admiració.

Molière i la farsa dels metges [fragments, 1921]⁹⁹

Primera conferència

Representació de *L'amor metge*

Una de les dificultats que se'ns presenten en tractar de donar-nos compte exacte de l'estat del nostre teatre, és la manca d'amistats en què ens trobem.

La seva breu història es mostra per complet isolada de totes les influències indispensables a la idea de moviment i evolució.

Aquesta circumstància, que pot assenyalar-se com el pecat més greu comès durant els cinquanta anys dels seus intents de renaixença, ens ofereix, d'altra part, la fruïció de l'esmena.

Heus aquí, doncs, el motiu de les tres lliçons que ara inaugurem, i que pot, certament, promoure'n forces d'altres.

* * *

Els que sentiu preferència o vocació per l'art del teatre (els uns pel fruit de conscients estudis, els altres per efecte d'aquella rudimentària cultura que és patrimoni de la major part dels homes) heveu de saber que ha existit un gran artista teatral que es sobrenomenà Molière, que va néixer i morir en terres de França, i en temps bona cosa allunyats dels nostres.

Entre els que teniu coneixement de l'existència de Molière no manquen pas els que creieu que el sol nom del gran comediògraf és símbol de feres-tegues irreverències o de les més cruels profanacions endreçades a les pulcres creences i hàbits dictats pel bon sentit; altres deuen tenir-ne una visió en complet desacord amb l'enlairat propòsit d'esmenes i correccions, que, sota l'esperit de la franca i la bondadosa rialla, li valgueren la condemna-ció d'una societat corcada; no hi mancaran tampoc els que el creureu un senzill artífex de passatemp o de les reproduccions més o menys efectives de la vida del ridícul; un nombre reduït sentireu per ell el culte i el respec-

99 *Molière i la farsa dels metges*. Barcelona: Publicacions de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic de la Mancomunitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, desembre del 1921. Gual va fer tres conferències sobre Molière i els metges, el 15-4-1917, el 22-4-1917 i el 29-4-1917. Totes tres van ser inicialment publicades a *Gasetta Catalana d'Art Dramàtic*, concretament en els números 2 (maig 1917): 2-6; 3 (juny 1917): 2-6; i 4 (juny 1917): 2-3. Sobre el tema, vegeu Gual, *Mitja vida de teatre*, 288-289.

te que es deu als benemèrits obrers de la bellesa, i un més escàs nombre de triats experimentareu, a la sola recordança del seu nom, l'esgarrifança que promouen les coses grans, les coses penetrants.

A afirmar el convenciment dels escassos convençuts, i a esclarir els dubtes o les confusions dels que us trobareu certament en majoria, van encaminades les nostres lliçons. I tingueu present que el sentit del mot *lliçó* no és pas agressiu, ni condemrador, ni menys petulant: lliçó vol dir afable desig d'un bell acord; esclariment en perfecta harmonia. La lliçó és sempre amabilitat i cordialitat, i significa, en l'alt sentit de la seva expressió, germanor basada en l'anhel de perfeccions.

Alliçonem-nos, doncs, respecte al geni i la significació de Molière.

* * *

Molière representa un moment determinat de l'art del teatre i un moment també d'evolució social que podríem anomenar *revolucionari*.

¿Tot això a l'entorn d'unes senzilles creacions còmiques? Justament, per tal com la comèdia, des dels grecs a l'aparició sorprenent i meravellosa del *Figaro*, de Beaumarchais, ha estat la constant, la terrible arma acusadora del contrafet moral.

Però aquesta arma que representa ésser la comèdia té, com totes les armes, més o menys eficàcia, segons els moments en què és posada en joc.

La comèdia, posada en mans de Molière, es va veure doblement afavorida. De l'un costat pel geni de qui se'n va servir, de l'altre pel fet de l'oportunitat en què se'n servia. Però, malgrat tan belles circumstàncies, l'obra de Molière, o, si voleu més bé, el cas Molière, va passar per moments de dolorosíssima incomprensió. Aquests moments, no obstant, com sol passar sempre, varen donar a Molière el tremp amb què s'ensenyoreixen els que deien obra definitiva. [...]

Una de les coses que ens convé deixar ben sentades davant la vostra atenció és la preferència que pedagògicament sentim per l'autor francès, origen de les presents lliçons.

Mancats com ens trobem de tradició escènica, l'art de Molière pot ésser per a nosaltres, si no un pare, un perfecte padrí. Cal tenir present que Molière, com tot esperit sublim, s'emparava de la més atraient senzillesa en concebre i en executar, i cercava les fonts de la seva inspiració allà on sentia els batecs de l'esperit popular.

Fixeu-vos com aquestes qualitats l'apropen a la nostra manera d'ésser. Si alguna vegada es va apropiat la pura expressió francesa, aquell aspecte de l'expressió francesa que podria tenir-nos a gran distància, va ésser per ridiculitzar-la terriblement. Però quan la seva ànima brollava per la paraula, era

justament quan es desfeia del postís per exposar-se cristallí, ample, generós i senzill. I en aquests moments era quan més condemgador es mostrava.

Jo no sé per què veig en l'estructura moral de les seves obres una tal afinitat de temperament amb el nostre. ¿Direu potser que a causa de la universalitat de la seva obra? Sí, en part; però no del tot.

L'Alceste d'*El misantrop* seria amb més facilitat català que alemany o rus; el seu *Tartuflé* també molt més del rastrerisme de cap ençà dels Pirineus que no pas d'aquella hipocresia anglesa, no sempre perceptible als ulls del llatí.

Els seus camperols, els seus astuts, no es desavenen gens amb els nostres paisans ni amb la cordialitat del nostre fons entremaliat i rebec. Molière, nascut entre nosaltres, hauria fet la seva obra absolutament igual a com la va fer naixent més enllà, per la qual cosa jo m'atreveixo a dir que Molière és nostre, i que, en la truncada tradició teatral catalana, substitueix un aspecte ben profitós.

Heus aquí per què nosaltres li professem tan d'afecte, i per què en conrear el seu art, sense exclusivismes, ho fem segurs que en cap manera des-catalanitzem el nostre propòsit.

* * *

Un dels aspectes que en tractar Molière ha d'interessar-nos més en les presents lliçons, és aquell que ens ofereix des del punt de vista d'*actor-autor*.

Els homes que posseeixen un veritable esperit crític tenen ja mig camí fet per a explicar-se en el terreny de la comèdia. L'esperit crític és l'essència de l'art còmic. La realització obeeix solament a una dinàmica especial.

Escriure comèdies i *representar-les*. Aquests dos aspectes, que a primera vista semblen tan distanciat, si bé es mira s'enclouen en un concepte únic. Jo no vull creure que la major part d'autors-actors hagin estat les dues coses, conservant-se a igual altura. Jo estic segur que Molière comedi-ant devia ésser com un de tants altres, com ja sabem del cert de que Shakespeare va ésser un mal còmic. Però, ¿per què en són? Perquè quan, passat el període de concepció, ve el d'infiltrar-ne la interpretació als altres, sense donar-se'n compte, es troben elements d'acció directa en ells mateixos; i els sembla satisfer, per aquí, l'anhel tan humà de la completa servitud, ço que s'estima entranyablement.

A Molière li va esdevenir al revés: sense dubte per confusió inexplicable va ésser comediant per vocació en son principi, i a ésser comediant va deure l'ésser autor. Després, com ja era autor, l'amor, els amors, que havien de dur-lo a la mort en una postrema i dolorosíssima passió, el varen obligar inconscientment a seguir essent comediant. Però va teixir d'una manera tan ferma la comèdia de la seva vida, amb la vida de les seves comèdies,

que pocs homes com ell han estat esclaus del seu art ni tan heroics servidors de les seves conviccions. [...]

* * *

No ens toca avui examinar l'obra de Molière des d'un punt de vista general: avui tractem de la farsa i d'un aspecte especial de la farsa de Molière.

Compondre farses no revela pas un signe de bon humor desenfrenat. Oh, no! Cal posar-se d'acord respecte a tan delicat punt.

Generalment l'esperit crític, el veritable esperit crític, sap apreciar tristíssimament el costat còmic d'allò més seriós que sol oferir-nos la vida.

L'hàbit d'aquesta afinació còmica el condueix, en certs moments, a l'aspecte caricaturesc. És ja una mena de crueltat consentida; i quan la caricatura s'ensenyorida d'ell, és a dir, en el moment en què ja compta amb medis expressos caricaturescos, sublimats per una percepció estètica excepcional, aleshores es troba en el cas de revelar-se en la farsa, que és la màxima expressió còmica al mateix dintell de la dramàtica.

L'esperit crític de Molière va seguir, al meu entendre, per tots aquests viaranys. Però no va ésser l'alegria insubstancial, el vici del riure, que el conduïa a través d'ells. La perfecta visió dels homes i de la vida dels homes, que semblava moure'l enmig del més privilegiat dels bons humors, era, sens dubte, causa profunda i secreta d'una mena d'amargor incompresa dels que el voltaven.

Quan el poeta critica i es plau desapiadat en la pintura d'un defecte d'altri, penseu que és aquest el fet, el plany terrible dels mals rebuts, moltes vegades per aquell defecte criticat que tan coneix a fons.

És la dolor, és la dolor, i no altra cosa, el que sol promoure el mig riure despectiu i edificant en els llavis de l'home excepcional.

I aquesta dolor, aquest disgust de la vida, aquesta melangia terrible que sostenia Molière, ple de llum l'esperit i l'ànima abnegada, va ésser el motiu més poderós que el va convertir en enemic acarnissat dels falsejats sanadors del cos en la figura dels metges, com en els hipòcrites conductors de l'ànima en la figura del *Tartuf*. [...]

En la farsa dels metges és on, en general, el nostre home es va deixar anar més de ple als patrons de la farsa italiana. El tema s'hi prestava, i ell no el vas pas defugir.

Però com que aquest aspecte de les seves comèdies va ésser conreat per ell durant tota la seva obra, ofereix, com aquella, diferents aspectes, que ens és precís estudiar a mesura que ens hi topem de cara.

L'obra general de Molière abraça sens dubte tres etapes ben definides: la primera podria ésser nomenada *inicial* (la més influïda del teatre forà dels

italians); la segona, que lògicament devia ésser-ho de traspàs, donava començ a la definició del seu caràcter còmic; i la tercera, com a definitiva, es mostrava amb totes les esplendors de la seva potentíssima personalitat. És el camí recorregut de *L'estordit* al *Don Joan*, a *El misantrop*.

La farsa dels metges ofereix també aquests tres aspectes, assenyalats per *L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*. En altres obres, com en *el senyor de Pourceaugnac*, també utilitzà els de la Facultat en escenes accidentals; però aquestes tres obres citades donen la pauta de ço que nosaltres anomenem *la farsa dels metges de Molière*.

* * *

Tercera conferència

Representació d'*El malalt imaginari*

Quan Molière es va decidir a escriure *El malalt imaginari*, havia fet donar de si tot allò de més excellent que després havia d'assenyalar-li un lloc en la posteritat.

El misantrop i *Tartuf*, *El sicilià* o *L'amor pintor*, *Amfitrió*, el *Jorge* (sic) *Dandin*, *L'avar*, *El senyor de Pourceaugnac*, *El burgès gentilhome*, *Les dones sàvies*, *Les picardies d'Escapin*, havien estat obres davanteres de la que dintre poc veureu. El sentit de la major part d'aquestes obres, tenint per base el més alt grau del domini d'una tècnica definitiva, havia creat a Molière aquella situació que anteriorment hem assenyalat amb el qualificatiu d'aristocràtica, forjada en la persistència dels alts i baixos a què no es pot refugiar cap home d'acció, ni en els moments més esplendorosos de la seva comesa; i, com si una secreta veu li fes tombar l'esguard envers els seus primers amors, aquell home que en l'improvisat escenari del Louvre va fer-se notar del monarca jugant la petita farsa, després desapareguda del repertori, que s'anomenava *El doctor enamorat*, aquell home que més endavant s'arrapava del favor reial fent-lo riure en la farsa mèdica de *L'amor metge*, quan ja havia creat un món d'exemples portentosos, quan havia fet coneixença amb totes les passions trasbalsadores de l'esperit humà, quan el seu cos es sentia tan esgotat com el seu esperit, va tenir un moment de riulla despectiva, i, recaient del costat de les primeres visions, creava *El malalt imaginari*, fent-ne el darrer company en la seva vida de lluites i emocions.

Lugné-Poe [1922]¹⁰⁰

El dia vint-i-tres d'aquest mes l'artista francesa Piérat¹⁰¹ inaugurarà, al Teatre Romea, la seva sèrie anunciada de sis representacions.

Lugné-Poe ve amb ella com a director. D'aquí a pocs dies, doncs, Lugné-Poe, serà el nostre hoste.

Seria una ingratitud imperdonable, que la figura d'aquest home passés inadvertida entre nosaltres, per quant ell fou qui, trenta anys enrere, va sentir, dels primers, les impaciències de la independència teatral.

El seu temperament inquiet, el seu esguard fitador d'un més enllà, li van aconsellar ésser ell, ans que tota altra cosa.

Emancipat de les rigors formulistes del Conservatori de París, més endavant de la direcció de Porel,¹⁰² qui venia de crear el Grand Théâtre; reintegrat a l'organització d'Antoine,¹⁰³ en la qual havia ja exercit de *régisseur*, i novellament emancipant-se d'ell, per una impaciència d'alliberament pròpia dels homes que porten quelcom dins d'ells mateixos, lluitant, temptejant, col·laborant amb tota mena d'artistes afins als seus propòsits, entre ells amb Paul Fort¹⁰⁴ en el seu teatre d'Art, on va interpretar i posar en escena obres

100 «Lugné-Poe», *La Veu de Catalunya*, 22 febr. 1922, ed. vespre. El Théâtre d'Art (1890), de Paul Fort, i sobretot el Théâtre de l'Œuvre (1893–1929) d'Aurélien Lugné-Poe (1869–1940) van esdevenir els dos referents teatrals essencials per a la trajectòria artística i la concepció teatral inicial d'Adrià Gual. Sobre el Théâtre de l'Œuvre, vegeu Isabelle Cahn, ed., *Le Théâtre de l'Œuvre (1893–1900). Naissance du théâtre moderne* (París: Musée d'Orsay, 2005). En el Fons Gual, es conserven onze cartes de Lugné-Poe, escrites entre els mesos de gener i desembre del 1921, que s'han de relacionar amb l'estada que la companyia, dirigida per Lugné-Poe, amb l'actriu Marie-Thérèse Piérat com a nom de capçalera, tenia prevista a Barcelona.

101 Marie-Thérèse Piérat (1885–1934) va ser nomenada *sociétaire* de la Comédie-Française el 1905. Sota la direcció de Lugné-Poe va actuar al Teatre Romea de Barcelona, entre el 23 de febrer i el 4 de març del 1922, amb textos d'Alexandre Dumas (fill), Henri Bataille, Pierre Wolff i Maurice Maeterlinck. Gual li va dedicar un article, «Teatros y conciertos. Mme. Piérat», *El Día Gráfico*, 16 febr. 1922.

102 Paul Porel (1843–1917), actor i director de teatre, va rehabilitar l'Eden-Théâtre i el va convertir en el Grand Théâtre dedicat al gènere líric. Es va associar amb Albert Carré, director del Théâtre du Vaudeville, on *Madame Sans-Gêne*, que va interpretar la seva dona, Réjane (1856–1920), va assolir un total de 366 representacions consecutives entre la data d'estrena (27–10–1893) i la darrera funció el mes de febrer del 1895. Posteriorment es va associar també amb Peter Carin, director del Théâtre des Capucines, fins que el 1915 el va transformar en un cinema.

103 André Antoine (1858–1943), fundador i director del Théâtre Libre (1887–1896).

104 Paul Fort (1872–1960), poeta simbolista que va impulsar el Théâtre d'Art.

d'Ibsen i Maeterlinck, no pas amb l'aprovació unànime dels francesos, va acabar per a realitzar l'intent definitiu, que havia de donar-li una personalitat, i una significació completa, fundant L'Œuvre.

D'aleshores ençà, o sigui des de l'any 1893 fins al present, les activitats el Lugné-Poe, salpicades constantment de les dificultats i els entrebancs propis de tot home que es col·loca al cap d'un moviment regenerador, no s'han deturat, però al davant d'elles, i tossut com a bon convençut dels seus propòsits, ha seguit impertorbable damunt la via empresa.

Lugné-Poe ha representat dins el moviment teatral francès l'esperit d'una pertorbació saludable, no pas compresa de tots els que haurien hagut de comprendre-la.

Enamorat dels dramaturgs del Nord, va fer sentir l'alenada de les seves concepcions damunt la frivolitat parisenca, i aquest fet que determinava un cert creixement a l'entorn de les fórmules acceptades, li donava però, el tremp de l'alliçonador, i del veritable treballador en profit de casa seva.

Com és lògic, ja havem dit que aquest propòsit no fou pas comprès de bell començament, i força temps tardà a ésser-ho. Però la independència que dictava els actes de la seva gestió innovadora mai li va aconsellar de tòrcer de ruta, i avui, passats bona colla d'anys, segueix encara amb gesta jovenívol els panteixos del teatre universal.

Però val a dir que el seu esforç no ha trobat a França la deguda recompensa, i això ens el fa doblement digne de respecte i admiració, per quant el triomf definitiu, sol portar quasi sempre amb ell, un no sé què de final de comèdia màgica gens recomanable per als que estimem la bondat i la bellesa a l'ombra de tota ficció.

Tal i com van les coses avui dia, la figura de Lugné-Poe ofereix un interès extraordinari. Els corrents actuals, en tot el que afecta als actes dels homes, semblen afluir al més bon rendiment, fins a canvi de la venda del propi esperit. Tot és excusable, si un resultat pràctic es determina com apoteosi del fet emprès.

Seguir impertorbable un propòsit en contradicció amb les majories, no s'accepta com una virtut, sinó com una mania.

Lugné-Poe és, doncs, un magnífic maniàtic, sempre ho ha estat, i nosaltres creiem que seguirà ésser-ho, per això precisament el destaquem de les turbes sensates, i li triem un lloc d'honor en el més triomfador dels isolaments.

Certament que l'obra que us presentarà, no té gran cosa que veure amb l'obra seva. El veurem emparant la figura d'una gran actriu francesa, i prou, però la seva història de lluites el fan creditor a l'admiració pel sol fet de la seva presència.

Deixar de fer eminent que ell es trobarà entre nosaltres, ens semblaria com ja hem indicat, un pecat imperdonable.

No som pas en els temps que els homes passaven per aquí sense que els homes d'aquí n'haguessin a penes esment.

En aquells temps que el compositor Humperdinck,¹⁰⁵ après autor de *Hansel und Gretel*, hi va exercir, segons ens conten, una càtedra al Conservatori del Liceu, i per manques d'ambient se'n va anar d'avorrit, i no cal dir que ignorat de tots els de l'ofici.

Avui tenim el deure d'aparentar una certa dignitat, ni que sigui dissimulant petites tossuderies.

Lugné-Poe ve a Barcelona, i és precís que Barcelona se n'adoni.

¹⁰⁵ Engelbert Humperdinck (1854–1921), compositor alemany, que va ser autor de l'òpera *Hansel i Gretel* (1893) basada en el llibret d'Adelheid Wette (1858–1916).

El Teatre Català (I) [1922]¹⁰⁶

L'Ajuntament de Barcelona està ja en vigílies d'adoptar una solució definitiva al discutit problema del Teatre Català, amb la creació del projectat Teatre de la Ciutat.¹⁰⁷ Els acords municipals adoptats fins al moment actual es refereixen només a la construcció d'un edifici per a teatre que reuneixi les condicions materials que el bon gust, el confort i la higiene exigeixen, i a la preferència que les obres de declamació hauran de tenir entre les seves representacions. Però no és un secret per a ningú, i així mateix es dedueix d'alguns extrems dels acords de referència, que el que es pretén amb la instauració d'aquest teatre és, senzillament, la creació i el funcionament usual i constant del Teatre Català.

Davant d'aquest fet, vertaderament transcendental, no es pot amagar a la consideració de ningú que sincerament s'interessi per la sort de la nostra literatura dramàtica la importància que ha de tenir l'orientació que en son dia se li imprimeixi a aquest teatre, al compàs de la qual s'haurà de supeditar, naturalment, la seva actuació concreta de cada dia. És evident que això revesteix un interès substantiu molt superior a totes les bones condicions materials de l'edifici i a tot el que té una categoria secundària, en relació amb l'obra literària estricta del nostre Teatre.

És de creure que l'Ajuntament prendrà amb l'oportunitat deguda totes aquelles precaucions que puguin conduir-lo a una decisió encertada i en consonància amb el veritable interès de Catalunya. Però hi ha molts motius per a creure que, a desgrat d'aquest bon zel, triomfi en definitiva el criteri que menys garanties ofereixi d'encert i de pública conveniència per a donar

106 «El Teatre Català (I)», *La Veu de Catalunya*, 1 abr. 1922, ed. matí. Entre el 14-10-1921 i el 16-3-1927, Gual va coordinar a *La Veu de Catalunya* un full sota l'epígraf de "Teatre", que es va publicar indistintament en l'edició del matí o en la del vespre i va disposar inicialment d'una periodicitat mensual, més tard quinzenal, fins que posteriorment va tenir una presència més irregular. A més de Gual, responsable i principal autor i redactor dels textos del full, van escriure-hi Rafael Marquina, Cristòfor de Domènec, Adolphe de Falgairolle o J. Millàs-Raurell, entre altres. *El Teatre Català* constitueix una sèrie de setze articles, que es van publicar entre l'1 d'abril del 1922 i el 3 de març del 1923.

107 Sobre el projecte del Teatre de la Ciutat, vegeu Francesc Curet, *Història del Teatre Català* (Barcelona: Editorial Aedos, 1967), 546-549; G. Díaz-Plaja, *Lo que ha sido y lo que podría ser el Teatro de la Ciudad* (Barcelona: Instituto del Teatro, 1949); i Enric Gallén, «Guillermo Díaz-Plaja, director de l'Institut del Teatre durant el primer franquisme», *Franquisme & Transició* 3 (2015): 85-99, especialment.

satisfacció a les opinions que generalment compten amb majors adhesions públiques i amb més entusiasmes populars.

Davant d'aquesta lamentable perspectiva que no té res d'impossible i que àdhuc podria ésser efectiva, per a obra d'una bona intenció equivocada, ens sembla oportú començar a publicar una sèrie de senzilles observacions que creiem justes i adequades, i que poden contribuir a desfer aquest error i a facilitar el camí de l'opinió que sens dubte hauria de triomfar perquè, realment, el futur Teatre de la Ciutat de Barcelona constituís un organisme oficial salvaguardat d'una de les preades manifestacions de la literatura nacional.

Aquestes observacions no tenen res de particular per elles mateixes, ni constitueixen cap descobriment. Potser ni una sola d'elles té la vàlua de l'originalitat absoluta. Amb la corrua interminable d'idees i criteris exposats sobre l'esmentada qüestió, s'han projectat tants punts de mira, s'han estudiat tants aspectes, s'han exposat tantes iniciatives, que segurament el tema es pot donar per exhaurit.

L'única pretensió que inspira aquest treball, l'única novetat que pot tenir enmig d'aquelles múltiples manifestacions, és la de donar a moltes d'elles una orientació que no han tingut fins ara. Al nostre entendre, gran part de la confusió regnant, i de la consegüent inutilitat d'esforços, prové de no haver plantejat el problema en tota la seva extensió, tenint en compte tots els factors i tots els aspectes que l'integren.

Una visió completa d'aquesta mena permetria, sens dubte, conèixer d'una manera clara l'orientació que cal seguir i que no s'ha trobat, o no s'ha comprès a l'hora present, per haver anat exposant i defensant aquells aspectes o idees en forma isolada, fragmentària, i no en conjunt.

L'ordenació que guiarà aquest treball comprèn quatre apartats fonamentals. Un és el que es refereix a la naturalesa pròpia del teatre en el seu caràcter exclusivament literari, cosa que no és avui compresa per la generalitat de l'opinió pública. Un altre estarà dedicat a la connexió natural que existeix entre l'obra literària del teatre i el seu país, en un sentit nacional. D'aquest aspecte passarem a un altre amb un altre apartat o estudi del caràcter i les circumstàncies d'aquesta connexió en el cas concret i especial de Catalunya. I en el darrer ens ocuparem de l'orientació i organització que ha de tenir el nostre teatre, com una consegüència lògica i fatal de les conclusions a les quals haurem arribat en els anteriors apartats.

El Teatre Català (II) [1922]¹⁰⁸

Abans d'entrar a parlar de la naturalesa pròpia de la literatura dramàtica, ens interessa deixar fixat que aquesta no s'ha de confondre amb això que ordinàriament es coneix amb el nom de teatre i que està constituït per un conjunt d'elements materials secundaris, el veritable caràcter dels quals no és altre que el de servir d'instrument de comunicació de l'obra dramàtica amb el públic.

Tothom sap que la característica formal de la literatura dramàtica és el diàleg. Tota vegada que les descripcions de lloc, d'ambient, d'acció, etcètera, que en les altres formes de la literatura, tals com la novel·la, el poema, la prosa didàctica i altres formen part del mateix treball literari de l'autor, en l'obra dramàtica es mantenen només com a anotacions, que no formen part pròpiament de l'obra, i que l'autor adreça, d'una manera diguem-ne particular, a l'actor, a l'escenògraf o al tramoista perquè les tinguin en compte a l'hora de la representació escènica.

Aquesta limitació de l'estructura literària del drama imposa d'una manera ineludible el concurs d'aquells elements que han d'aportar al públic la visió completa del pensament de l'autor, per tal que aquest es pugui realment considerar comunicat amb aquell. És a dir, que així com una obra literària de qualsevol de les altres formes es pot considerar que es comunica amb el públic, pel sol fet d'ésser «publicada», d'haver estat impresa i de posar-se a la venda a les llibreries, sense altre auxili mecànic i industrial que el de la impremta i el llibreter, no es pot considerar el mateix d'una obra de teatre mentre no s'hagi donat a conèixer des de l'escenari amb la imprescindible col·laboració de l'actor, de l'escenògraf, del sastre, del tramoista i de tots aquells elements secundaris dels quals venim parlant. És clar que llur concurs és imprescindible per a la completació total de l'obra, ja que, sense posar-la en comunicació amb el públic, missió a la qual responen aquests elements, l'obra no arriba a tenir un valor social i no pot passar del caràcter de producció inèdita, tal com ho és l'obra de qualsevol de les altres formes literàries que no ha sortit del manuscrit i no ha passat per la impremta o almenys per la lectura pública.

Però, en tot cas, aquesta funció dels elements de què venim parlant no afecta l'obra en ella mateixa, la seva naturalesa estricta, perquè aquesta comença en el moment de la concepció de l'autor i acaba quan ell l'ha deixada

108 «El Teatre Català (II)», *La Veu de Catalunya*, 2 maig 1922, ed. matí.

per completa, quedant en conseqüència tot el que es refereix a la seva comunicació exterior, a la seva «publicació», en el terme d'element secundari, encara que sigui realment primordial quant a la seva especial funció es refereix.

No pot fer suposar el contrari del que deixem indicat el fet que el desenrotllament d'aquests elements en llur ordre tècnic i artístic hagi assolit una alçària meravellosa i admirable, ja que aquestes perfeccions són fetes per al millor acompliment d'aquella finalitat secundària que els correspon i de la qual no es poden alliberar malgrat la notable ascensió que segueixen.

Això demostra clarament, al nostre entendre, que la naturalesa pròpia i essencial del teatre, d'aquest conjunt de coses que es coneix amb el nom de teatre, està formada exclusivament per obra literària que l'autor ha concebut i ha compost i a la qual obeeixen i estan supeditats d'una manera fatal tots aquests altres elements que li serveixen de mitjà de manifestació.

El teatre, doncs, no és l'autor, ni l'escenògraf, ni el tramoista, ni el mateix local on té lloc la representació, sinó l'obra literària de l'autor, i tot el que es vulgui dir referent a les orientacions i al caràcter que hagi de tenir fonamentalment un teatre determinat, com ara es tracta en el cas del teatre català, no es pot recolzar en la idea del que han de fer aquells elements, sinó en el que ha d'ésser l'obra de l'autor.

En definitiva, la progressió i el perfeccionament de les arts escèniques pot ésser sempre fruit de la inspiració isolada d'un artista que s'imposi per la seva vàlua purament objectiva, mentre que l'orientació de l'autor dramàtic és quelcom profundament nacional, d'interès col·lectiu, que no es pot desprendre del lligam que espiritualment l'uneix amb el seu públic, sense perdre el caràcter propi de la seva alta i augusta missió.

El Teatre Català (III) [1922]¹⁰⁹

Neix el teatre, com saben perfectament els llegidors, de l'evolució i el desenrotllament que va aconseguir en les religions primitives el ditirambe, el qual s'entona acompanyat d'una dansa en honor del déu tutelar, de qui se suposa que vetlla per la sort de la collectivitat i protegeix l'acreixement dels seus béns.

Hi ha un moment d'aquesta evolució i desenrotllament, que la dansa es converteix en acció i, acompanyada de la paraula, representa plàsticament el fet a què l'alabança es refereix. És el moment en què el poeta intervé en el culte popular, aportant a les fórmules i a les idees dominants la llum de la seva personal creació poètica, per mitjà de la seva concepció dramàtica, que en els seus començaments no és res més que una intromissió literària a certes pràctiques religioses.

En aquest moment es forma el teatre pròpiament dit, perquè aleshores el monòleg primitiu es converteix en diàleg i el diàleg és recitat per persones diferents, cada un dels quals es presenta en forma exterior especial i tracta d'imitar i d'evocar la realitat d'un personatge determinat.

En aquesta nova forma del ditirambe, en aquest teatre primitiu, l'alabança al déu tutelar, a la idea suprema del bé, que ell representa per al poble, i que es contenia ja en la forma anterior, se substitueix en el seu sentit intrínsec i segueix essent l'element essencial, car l'acció, que en aquest període succeïx a la dansa, queda en el mateix lloc que l'element secundari, l'element de manifestació de part del que vol dir l'autor, com els elements materials del teatre modern, esmentats ja en l'article anterior.

Aquesta alabança, que és el que, en una forma o altra, es conté en el que reciten les figures de l'obra, o, en definitiva, en la conclusió que es dedueix del que diuen aquestes mateixes figures, és naturalment una exaltació de les virtuts que aquella divinitat representa i, conseqüentment, un estímulo per al poble, cap a aquelles normes morals o de conducta que s'estimen com a més convenients per a la collectivitat.

Si el ditirambe primitiu, la forma anterior del culte popular als déus nacionals, com a expressió del sentiment religiós, era cantat i es tributava per tot el poble, no és estrany que la representació dramàtica fos, així mateix, donada davant del poble en comú, ja que, com queda dit, constituïa la continuació del culte religiós propi d'aquella forma precedent.

109 «El Teatre Català (III)», *La Veu de Catalunya*, 2 juny 1922, ed. matí.

És més, el poble prenia part en ell mateix en la representació, d'una manera directa en els primers temps de la formació del teatre, d'una nova manera indirecta, per mitjà del cor en els temps que s'havien perfeccionat, els procediments escènics.

Per això, encara avui la literatura dramàtica, lligada potser involuntàriament a la mateixa naturalesa del seu origen, té aquesta notable diferència de les altres formes literàries: que no es comunica amb el públic d'una manera isolada i individual amb cada lector, sinó col·lectivament, simultanejant amb un nombre crescut de lectors que en el seu cas es converteixen en espectadors.

Però és convenient no confondre el concepte de públic i de poble, en la clara distinció dels quals radica precisament el Jesús nacional que correspon al teatre.

L'auditori que vagi a les 10 representacions del teatre antic pur, tals com les dels bons temps de Grècia, no era un agrupament de ciutadans que es trobaven, com el públic d'avui, en els nostres teatres, a un lloc on se'ls proporcionava una diversió frèvola o sensual, sinó la reunió de la generalitat del poble i, en certa forma, de la totalitat del poble per a retre culte a l'ideal nacional.

En resum, el teatre va néixer i es va desenrotllar dintre de la seva pròpia esfera com una més perfeccionada, com una forma, que en Gabriel Alomar¹¹⁰ considera definitiva, de la religió nacional.

¹¹⁰ Vegeu «De poetització», publicat a *El Poble Català* (16/20 oct. 1908). Va ser aplegat per Antoni-Lluc Ferrer, dins Gabriel Alomar, *El futurisme i altres assaigs* (Barcelona: Edicions 62, 1970), 91–107.

El Teatre Català (IV) [1922]¹¹¹

En el veritable sentit de la religió nacional, en aquest concepte superior de la moral que cada poble creia representat en la idea i la imatge de la seva divinitat particular, hi té una gran participació la llengua pròpia del nucli o collectivitat corresponent.

Aquest concepte o ideal superior es forma d'una manera concreta davant del poble pel record i la narració dels grans fets d'herois i déus que la llegenda presenta com a fundadors de la Pàtria.

Però abans, el caràcter, la virtut, el poder i la voluntat que s'atribueixen a aquests sers i a aquests fets llegendaris s'ha format per l'obra creadora de la paraula, que en cada idioma dóna una significació particular a cada cosa que anomena o designa.

D'aquesta manera resultava que el bé i el mal, la virtut i el vici, el dret i l'obligació, etc., es presentaren a la consciència popular en tota llur amplitud, no en virtut de la designació purament gramatical dels seus noms, sinó per les dilatades suggestions que aquests noms produïen en el seu esperit, i les quals, naturalment, eren distintes per a cada poble de parla distinta.

Això indica que l'ús de l'idioma propi en el culte de la religió nacional no era únicament l'aplicació dels mitjans d'expressió verbal que el poble posseïa o el tribut d'honor que la llengua del propi país es mereix, sinó un element consubstancial de la mateixa religió.

Doncs bé, aquesta mateixa importància que l'ús de la llengua nacional tenia en el culte primitiu va tenir en el teatre quan a ell va correspondre el seguir la missió religiosa i nacional que en aquell culte s'havia iniciat.

Les successives transformacions del teatre, la constant progressió de l'element humà, que alguns autors hi anaren introduint, àdhuc l'aparent pèrdua total del primitiu sentiment religiós, que sembla caure en un determinat moment, no arriba mai a justificar l'oblit o el menyspreu de l'ús de l'idioma patri, mentre aquesta pèrdua del sentit religiós no és realment efectiva.

Com veurem més endavant, aquest sentit religiós pot ésser substituït a través del temps per un altre valor anàleg de designació diferent, però així, en aquestes valors posteriors, com en les que dominaven aleshores la virtualitat de l'idioma en la literatura dramàtica té la mateixa importància i segueix essent un element consubstancial amb ella mateixa.

111 «El Teatre Català (IV)», *La Veu de Catalunya*, 12 jul. 1922, ed. matí.

I l'afirmació s'explica clarament: o el teatre deixa d'ésser el que correspon a la naturalesa del seu naixement, un culte nacional als ideals superiors i particulars de la collectivitat, i es redueix a un mer espectacle, en el qual la literatura és un pretext per a donar lloc a l'exhibició de tots aquells elements escènics que ja hem qualificat de secundaris, o el teatre segueix essent avui com en els seus primers dies, l'exalçament dels ideals de la raça per la bellesa i la fecunditat de la parla nacional.

És en raó d'aquestes consideracions que moltes vegades hem sostingut, i que en un altre lloc d'aquest treball tractarem d'explicar, que, al nostre entendre, la literatura dramàtica és, d'entre totes, la forma literària de més profund caràcter nacional.

Teatre Popular [1922]¹¹²

Moltes vegades m'he entretingut volent esbrinar el significat d'aquest mot, "Popular". És a dir, el que vol dir, prou se sap, però el que resulta un bon tros fosc, és com sol aplicar-se, perquè si "popular" significa a la cosa adaptada al poble, i el poble es compon de tots i de tohom, no em sé explicar les diferències consentides, i generalment equivocades, que s'apliquen a determinats estaments sota l'ensenyà d'aquest mot.

En fet de teatre, les equivocacions o els encerts prenen proporcions gegantines, irrisòries, caricaturesques, i el Teatre popular ocupa entre elles un lloc d'honor, per no dir-ho a la inversa.

Teatre popular per ací; teatre popular per allà. La imatge és generosa, i els dos mots formen un conjunt altruista, i la insistència els ha concedit estat de cosa reconeguda i altament necessària: tant que sense teatre popular no existiria el Teatre. Però és que, fet i fet, el Teatre existeix? Bah! D'això no en parlem, per ara, i seguim parlant del teatre popular, salvador i capdavanter de totes les democràcies.

El teatre popular ha estat i segueix essent una mena de preferència, no tan sols dels esperits que s'inquieten pel bé del poble, en l'isolament de la incitativa particular, sinó també de l'estament crític i encara més de les representacions vives de l'Estat.

El problema s'ha plantejat així: el teatre és un element que pot acaparar l'atenció pública: és, doncs, necessari classificar el teatre seguint les diverses gradacions dels components de la massa pública.

L'òpera que és el número més car de totes les «festes majors» del món serà per als «senyors»; la tragèdia, per als que planten d'inquiets i inquietadors; l'alta comèdia (també aquest és un nom que «fa bonic»), per als senyors, quan vulguin reposar de l'òpera; l'obra parlada i cantada per als esperits frívols i les noies que tenen l'orella enganxadissa a la melodia, i el melodrama per als romàntics de l'acció. Bé: i al poble? què li darem al poble; al que se'n sol dir poble? No el podem pas deixar arraconat; és precís recordar-se del poble, en tot moment, perquè el poble, en tot moment, pot ésser necessari, i aleshores es va inventar no el teatre popular, sinó la frase "teatre popular", que és, com hem dit, una imatge generosa.

La imatge fou creada amb una relativa facilitat, però, de la imatge al fet, en som encara en el pròleg. I no és pas que, per tal d'aconseguir la realitat-

112 «Teatre Popular», *La Veu de Catalunya*, 12 jul. 1922, ed. matí.

zació, no s'hagi teoritzat amplament, sàviament apellant als tòpics conseqüents de l'antiguitat i a totes aquelles coses que són virtut i vici de l'edificació social, sinó perquè seguint les confusions on el destí ha col·locat l'art del teatre, és a les palpentes que tota cosa és desenrotllar-s'hi.

Un títol, un crit traduït en un rètol, una frase, una expressió capaç de fer deturar el que va pel carrer pensant en una altra cosa: heus aquí un element de positiva força teatral. El que se'n pugui seguir és secundari, o sia, que l'herència ve directa dels firals; sí, ja és això, però tres segles d'acció depurada no han estat prou per a depurar el sentit del teatre.

Com que es diu que el teatre és tot ficció, s'accepta la ficció fins en el més pregon de la seva constitució, i les seves transcendències, i el teatre popular, involucrat en les confusions cabdals que no el deixen respirar a pler, és una de tantes fórmules buides de sentit, amb apariència de cosa viva, que pretenen sostenir el teatre actual, si convenim a acceptar la seva existència.

Sempre que es parla de teatre popular, amb intent de portar-lo a la pràctica, es manifesten dos punts damunt dels quals les preocupacions són acaparades per complet.

El gènere i el preu.

És precís trobar obres «populars». És precís que el preu de l'assistència sigui el més reduït possible. Si es pot assolir això, el teatre popular serà un fet.

Pero quines han d'ésser les obres de «teatre popular»? Segurament que es refereixen a les que presentin obertament tots els caires de l'expressió grol·lera. El mot «popular» se sol entendre així. Al poble se li ha de parlar a crits; el poble necessita les emocions sotragadores; el poble no comprèn els matisos.

Suposant que això fos cert, que no ho és, la missió del teatre popular no hauria d'encaminar-se justament a combatre-ho?

Un cercle viciós té per complet encadenat el procés teatral. El poble, o el públic, no vol «això», no accepta «això», no entén «això»; però és que se l'ha mai col·locat en condicions de voler, d'acceptar o d'entendre? Si no s'ha produït damunt seu la més petita pressió per tal d'intentar situar-lo davant la cosa saludable, com és possible que hi hagi qui es pugui atrevir a determinar aquest aspecte de la seva constitució?

Bé prou que ho sabem, que si l'home és deixat als seus naturals impulsos, generalment es decidirà per tot allò que el pot ajudar a caure, i és precisament per això que un intent d'acció salvadora s'imposa al costat de cada caiguda.

Els homes d'acció haurien d'irrogar-se aquesta missió, i en el teatre, que ha d'ésser considerat com a nucli d'acció d'un sens nombre de forces salvadores, en lloc de cercar-s'hi els hipòcrates atraients retolats i classificats, entre els quals figura el Teatre Popular, en el fons no salvador, sinó fomenta-

dor de tot allò que pot destruir el Poble, és on, sens dubte, podria trobar-se la primera matèria per a fer un poble en condicions d'«acceptar», de «volar» i d'«entendre» una sola cosa: el que fos digne del seu enlairament espiritual. Però això no convé als mercaders, i avui per avui els mercaders són els amos del món, i els mercaders són molts, perquè en cada home se n'hi amaga un, i cada mercader és capaç de destruir un Poble.

El Teatre Català (V) [fragments, 1922]¹¹³

Croiset,¹¹⁴ l'eminent hellenista, explica en una de les seves obres més interessants, la important participació que van tenir els poetes dramàtics de Grècia, juntament amb els oradors i els polítics, en l'elevació del concepte moral de llur poble, que tant va contribuir al grau esplendent de civilització, que encara avui mereix l'admiració general.

És que, essent el teatre en aquelles èpoques una manifestació literària perfectament equilibrada amb el seu sentit, el poeta podia aportar-hi, d'una manera normal i, conseqüentment, fecunda, la seva creació personal, el fruit de la seva inspiració, la llum renovadora del seu geni.

Gabriel Alomar, al qual hem alludit en l'article anterior, assenyala en aquest fet el punt culminant de la literatura dramàtica, en el seu veritable valor. El poeta dramàtic, l'autor, ha de prendre, en primer lloc, el teatre en la seva naturalesa veritable, en el sentit que hem exposat en els dos articles darrers, o sigui en el de culte tributat pel poble als ideals estimats per ell com a superiors, com a guia de virtut i com a expressió del bé suprem.

Però, sobre aquest fet, arrencant d'aquest punt de partida, hi ha d'afegir la seva personal poetització, la seva opinió particular, que constitueix sempre una nova valor sobre les valors corrents i usuals acceptades pel poble.

D'aquesta manera, sobre els conceptes immòbils i rutinaris de la multitud s'exerceix l'impetuositat de la renovació, que ve del geni i de l'originalitat.

Per a aquesta tasca, el poeta dramàtic compta amb el poder diví de la paraula. La paraula cisellada i ordenada bellament pel poeta floreix en noves valors espirituals, i com al mateix temps aquesta paraula és l'ànima del poble, les noves valors, encara que no noves, no es mouen de la pròpia naturalesa i personalitat de la nació.

La pregonia relació existent entre aquesta naturalesa i la creació nova del poeta és el que fa de l'obra dramàtica una obra profundament, essencialment, nacional, segons hem indicat ja en un altre lloc del present treball.

Un dels pocs crítics que han aprofundit seriosament en el problema que motiva aquestes ratlles, en J. Farran Mayoral, ha indicat amb gran encert

113 «El Teatre Català (v)», *La Veu de Catalunya*, 21 jul. 1922, ed. matí.

114 Gual pot fer referència a *Les démocraties antiques* (1908), d'Alfred Croiset (1845–1923). Tanmateix podia haver tingut també en consideració dues altres obres de Croiset escrites en col·laboració amb el seu germà Maurice (1846–1935): *Histoire de la littérature grecque* (1898) en cinc volums, i el *Manuel d'Histoire de la littérature grecque* (1901).

aquesta missió del poeta dramàtic en les següents remarques d'un dels estudis continguts en el seu llibre *La renovació del teatre*:

Qui no considera les tragèdies racinianes com a cristallitzacions puríssimes del més pur del geni francès? I amb tot no s'hi troben herois o tipus «de la terra», ni s'hi fa color local, ni el llenguatge conté fórmules populars típiques. [...]

Passions, sentiments, dolor, plaer, mort, vida, tot igual per tot arreu. El que diferencia un home d'un altre home, una raça d'una altra, no és aquest fons natural comú.

El que fa de Racine un geni és l'estil.¹¹⁵

Aquesta valor intel·lectual del poeta dramàtic, aquesta autoritat de l'autor, té particular importància per a la conclusió a què ens proposem arribar. D'ella se'n desprèn que l'autor necessàriament ha de portar amb la seva obra, davant l'auditori, una idea, un pensament, una emoció nova per al seu poble entre les idees acceptades per la seva generalitat, i estimades com el dogma oficial de la moral i de les virtuts del seu temps, si bé sempre movent-se dintre dels límits propis al caràcter de la collectivitat.

L'autor, doncs, no s'ha de limitar a dir, a glossar o defensar, allò que la generalitat ja creu o estima, perquè en aquest cas la seva tasca queda reduïda a un divertiment insuls, sense cap transcendència d'interès públic, sinó que en certa manera ha d'atacar-lo, creant sobre la seva consciència, noves valors ideals.

115 El llibre va aparèixer a Barcelona editat per les Publicacions de La Revista. El paràgraf és extret de l'apartat 6, «Teatre Nacional», p. 47-49, amb algun petit retoc estilístic.

El Teatre Català (VI) [1922]¹¹⁶

I com és que en el teatre que ordinàriament funciona en els nostres dies no es noten ni molt menys les condicions i característiques que s'han dibuixat en el que portem escrit fins ara i que vénen a ésser la definició del veritable teatre?

Perquè després del moment culminant de Grècia el teatre va sofrir una radical desviació que l'ha conduït al teatre industrial, que en els nostres temps té la simpatia dels públics. Així que la idea de la unitat divina del Cristianisme va dissociar en cada poble l'esperit religiós i l'esperit civil, el teatre va perdre la seva pura i primitiva naturalesa.

La producció del poeta dramàtic no podia ésser tan netament nacional com abans, perquè l'ideal patriòtic havia perdut bona part de la seva exclusivitat, perquè el Déu del seu poble era també el Déu dels altres pobles enemics seus. A més, el llenguatge literari, propi del poeta dramàtic, només es conservava en la solitud dels convents o en les solemnitats del castell i del palau, i, per tant, sense comunicació amb el poble.

Per altra part, la permanència de l'esperit religiós dintre el teatre sense un sentit civil particularment propi d'ell, tampoc permetia aquella eclosió nacional que hem vist en el teatre primitiu.

L'església catòlica, fundada per a inculcar a la humanitat els principis d'amor entre tots els homes i tots els pobles, que havia proclamat el cristianisme, no podia fer del seu culte un culte exclusivament nacional.

No podent tenir el teatre aquest caràcter, havia de davallar fatalment a la pobra categoria d'espectacle, i així, donant cada dia major preponderància als elements materials secundaris del teatre, amb la fastuositat de la presentació escènica i l'interès de la intriga i de l'allusió als homes i als fets més coneguts del públic, ensems que disminuint l'elevació del concepte i la bellesa de l'idioma, es va anar convertint en la comèdia dels darrers temps de Grècia i en el teatre embrutidor de la decadència romana.

Seguint per aquest camí va arribar aviat a la categoria de mercaderia negociable, que té un productor disposat a vendre-la i un consumidor que la vol adquirir.

Les representacions de les Confraries de la Passió, les quals es presenciaven mitjançant un òbol que es destinava generalment a sufragar les despeses dels hospitals, i les famoses representacions del Teatre de fira, que tenien

116 «El Teatre Català (VI)», *La Veu de Catalunya*, 6 ag. 1922, ed. matí.

lloc en les proximitats d'aquestes importants reunions mercantils de l'edat mitjana, són les primeres formes de la industrialització del teatre.

La multiplicació de les comunicacions i el desenrotllament del tràfec mercantil va donar lloc en l'època del Renaixement a l'extensió de les riqueses materials i a l'afany per a fruit-les en la major intensitat possible, i el teatre, un dels divertiments que més fàcilment s'oferia a les possibilitats de la multitud, fou destinat a complaure bona part d'aquest goig.

La intensitat de la vida moderna *acaparant* l'atenció, trasbalsant l'esperit, obligant a reduir la formació cultural de cadascú, quasi als justos límits de la seva professió, no sols ha justificat, sinó que ha reclamat cada dia més l'existència d'un teatre frèvol, lleuger i àdhuc sensual, que al vespre significués en un sentit o altre un espai reparador al neguit i cansament de la jornada.

I així s'ha arribat al teatre industrial d'avui.

El Teatre Català (VII) [1922]¹¹⁷

Un efecte lògic i natural d'aquesta industrialització del teatre és el caràcter especial dels seus auditoris.

Hi ha, entre ells i els que presenciaven les antigues representacions dels temps anteriors a la desviació industrial, una profunda diferència, molt interessant per al nostre raonament.

Els antics auditoris estaven formats, naturalment, per un nucli de ciutadans més o menys crescut, gairebé tant com la cabuda del lloc permetia.

Aquests ciutadans acudien a la representació teatral exclusivament per a presenciar i admirar la manifestació poètica i, per tant, nacional, que l'autor dramàtic els proporcionava.

I així resultava que, de fet, aquell nucli d'espectadors era exactament una representació del poble, car l'interès que els movia a acudir a la representació, com l'emoció o l'efecte estètic que d'ella en rebien, interessaven igualment a tot el poble, a tots els sectors i a tots els estaments de la nació, és a dir, a tots els individus que no hi assistien.

El coneixement que l'autor ha de tenir del poble per a saber quins són els seus ideals i els seus sentiments, podia adquirir-los observant el públic, perquè ell era una representació fidel del poble, i la influència que ha d'exercir sobre ell podia així mateix realitzar-se per mitjà d'aquell públic.

Els espectadors que acudeixen avui a les representacions teatrals s'hi senten atrets únicament per un afany més o menys refinat de diversió.

Aquest dany produeix fatalment agrupacions especials d'espectadors caracteritzats per les respectives aficions o preferències.

Hi ha el públic de comèdia, el de drama, el de sarsuela, el de *music hall* i àdhuc el de teatre, el de cada autor, el de cada actriu, el de cada especial solemnitat teatral.

I desenrotllant-se aquesta diferenciació s'arriba al públic de «societat», que es congrega en un determinat teatre, perquè és el punt de reunió i de conversa d'un nucli d'amics.

És evident que cap d'aquests públics no es pot admetre com una representació de l'esperit general del poble, ni pot denunciar, amb l'expressió del seu refús o de la seva admiració, el veritable pensar i sentir del conjunt de la nació.

117 «El Teatre Català (VII)», *La Veu de Catalunya*, 17 ag. 1922, ed. mati.

Hi haurà sempre en aquestes manifestacions el reflex parcial, particular, d'aquells elements especials que componen cada públic, determinats moltes vegades per la influència de la posició social, dels interessos, del grau d'instrucció, que distingiran cada un d'ells i que no són, és clar, els de la generalitat del poble.

L'autor, per altra banda, observant l'actitud d'aquest públic davant de les representacions teatrals, no el pot admetre com una representació del poble per a orientar la seva obra, car en realitat aquesta actitud depèn de les relacions que pugui tenir amb aquells interessos, aquella il·lustració, aquella posició social, que correspon especialment a cada públic.

Consegüentment, la influència de l'autor en l'ànim i en el pensament del públic és també nul·la, com l'experiència diària ho comprova.

Les idees, la moral, la guia de conducta que l'autor vulgui infiltrar en el nucli d'espectadors que l'escolten, o han d'ésser absolutament conformes amb la idea, la moral i la conducta que ells segueixen, o no seran mai acceptades ni en la més insignificant proporció.

L'autor, per a convèncer aquesta mena de públics, ja no pot disposar del poder diví de la poesia i de la bellesa com en allò que correspon a una esfera exclusivament ideal o espiritual.

Per a convèncer la gent que sacrifiqui els seus interessos, els seus drets, els seus privilegis de classe, no serveix la poesia, cal el raonament didàctic, quan no l'autoritat i la sanció.

I així els autors dels nostres dies s'han vist tancats dintre d'aquests dos temes. Per una banda, l'èxit fàcil de donar la raó al públic; per l'altra, la de caure en la grolleria antiartística de convertir l'escenari en càtedra o en tribuna de míting.

Qualsevol d'aquests dos termes està ben lluny de l'alta missió del veritable poeta dramàtic.

Escenografies. Escenografia catalana (I) [1922]¹¹⁸

S'entén per Escenografia l'art de pintar decoracions de teatre.

Evidentment, l'artista que domina l'art pictòric al servei de les representacions teatrals es diu escenògraf.

Escenografia, no obstant, és un mot de significat vastíssim, del sentit del qual creiem interessant parlar.

Acceptant les concessions fetes per la rutina atàvica teatral, concessions que al seguir dels segles han arribat al punt d'acceptar les collaboracions més absurdes i abusives en l'art malaurat del teatre, l'art escenogràfic ocupa entre aquelles collaboracions un lloc preferent.

No vulguem ara discutir el punt concret de la raó o la no raó d'ésser del consentiment esmentat, i situem-nos davant per davant de la realitat actual, deixant per a una altra ocasió el fort i decidit atac que s'imposa contra els organismes podrits, d'aquest art que, podent ésser salvador, és avui, fa molt de temps, escola de contrasentits i enrunaments de tota mena.

Acceptem, doncs, que en el pla dels organismes teatrals vigents l'escenografia ocupa un lloc preferent, puix fins en aquest pla resulta equivocada la comesa de l'artista escenògraf, tal i com es realitza avui entre nosaltres.

No pretenem publicar una història de l'Escenografia universal. Aquesta tanda de petits articles, en els quals ens ocuparem de l'art escenogràfic a través del món, i a mesura que puguem rebre directament les impressions que us aconsellin, constituirà un aplec de lliçons damunt aquesta manifestació tan interessant i no altra cosa: lliçons que volem anotar sintèticament, o poc menys, ja que no seran sinó el resultat de consultar aquelles notes que resten estampades en la imaginació, amb el desordre (no obstant això, tan acurat) amb què les coses solen envair el nostre esperit.

L'Escenografia catalana, com totes les escenografies, té dues branques originàries. La italiana i la francesa. I així, situant-la als inicis del segle XIX, perquè del XVII al XVIII la mateixa escenografia francesa fou filla de la italiana.

Però a Catalunya, com ha succeït en totes les manifestacions de l'esperit en el desenrotllament que prengueren davant el segle passat, la tendència s'inicià cap a l'art francès en una forma franca i decidida.

Podem assenyalar un centre en el procés de l'Escenografia catalana: Soler i Rovirosa. Abans d'ell l'escenografia fou l'art supeditat a la il·lustració d'una obra teatral, amb més o menys imaginació, amb més o menys destresa, i

118 «Escenografies. Escenografia catalana (I)», *La Veu de Catalunya*, 5 set. 1922, ed. matí.

sempre amb una frivolitat que responia meravellosament al concepte italià respecte del teatre; el convencionalisme amb totes les derivacions fatals mil voltes.

Soler i Rovirosa¹¹⁹ adaptà l'esperit francès. Era francès tot ell; portà de França les experiències d'un sentit de bon gust i de fermesa que és fisonomia de l'art francès del segle XIX, i va donar un sentit d'austeritat catalana, de reflexió catalana i de robustesa catalana als preceptes del bon gust que oferí França a la seva sensibilitat d'artista.

Soler i Rovirosa és centre del succés escenogràfic català.

Després d'ell, i davant d'ell, les aptituds no han mancat i les realitzacions afortunades tampoc. Citar noms? No. Però un sentit, si sempre iniciat entre els homes, de fa pocs anys agreujat terriblement entre ells, ha determinat en la nostra escenografia un caient de perversitat ben trist. D'aquest sentit se'n sol dir "industrialització", però nosaltres en diem "desaprensió", absència d'artista.

L'Escenografia iniciada per en Soler i Rovirosa i els punts d'obrir en els quals s'apoiava podem dir que han desaparegut d'entre nosaltres.

Pels camins que aquell artista va fer expedits la nostra escenografia hauria acabat per constituir una «escola catalana» reconeguda per tot el món. Avui, si es valora amb alguns prestigis, ha perdut, no obstant això, la seva fisonomia nacional. Per què? Perquè el concepte que de l'escenografia tenia aquell artista generós no el tenen els qui avui són escenògrafs; i ja no parlo dels que només se'n diuen.

Per al mestre, l'escenografia no consistia solament a escoltar una lectura, pendre notes dels elements que es feien indispensables per a decorar l'obra i, després, realitzar pictòricament la comesa estricta del pintor. No. Ell sabia que el cas escenogràfic és el d'un ambient il·limitat; i, no sospitant aleshores la fórmula de l'autor complet que nosaltres sostenim i sostindrem sempre, però sí convençut de com eren incomplets els autors amb els quals tractava, ell sabia suplir meravellosament les ineptituds d'aquells entre els quals figurava en primer terme la manca de visió d'allò mateix que havia concebut.

Per aquest camí, la temptació d'arribar a obtenir un efecte plàstic, moltes vegades li feia aconsellar a l'autor la modificació d'una escena.

Perquè l'autor era poc autor, i l'escenògraf més escenògraf del que l'autor es mereixia.

119 Vegeu José Francés, *Un maestro de la escenografía: Soler y Rovirosa* (Barcelona: Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional 1928), i Adrià Gual, «Francesc Soler i Rovirosa», *La Veu del Vespre*, 30 juny 1934.

La visió del seu art en aquest sentit de l'ambient il·limitat no tan sols no va mai escapar a l'acció genuïnament catalana de l'artista, àdhuc tractant-se d'obres que res tenien a veure amb Catalunya, sinó que la va accentuar poderosament. Perquè és cosa sabuda que l'amplitud de visió afluïx sempre al màxim de sensibilitat pròpia.

Tot el que en Soler i Rovirosa pintava es resolïa en català. Jo no sé com ni perquè, però era català.

Mai mancava el detall de l'autor que valorés la catalanitat de la seva obra.

Quin era, doncs, el concepte que en Soler i Rovirosa tenia de l'Escenografia?

El que tots els artistes genuïns han de tenir de llur art: «abocar-hi el màxim d'esforç i deixar-hi l'estampa màxima de procedència.»

Exposades aquestes apreciacions, si no hem de regatejar mèrits a qui els tingui, no podem fer altra cosa més, amb les valors a la vista, que adonar-nos d'on érem i on som.

Som molts els que recordem l'estrena de *Tristany i Isolda* al Liceu de Barcelona.¹²⁰

Eren moments de lluita ben definida i reforçadora dels nostres drets i les nostres aspiracions.

L'obra fou posada per en Soler i Rovirosa. En alçar-se el teló, restà a la vista del públic la doble cortina que amagava curiosament l'obra esperada. Allà en la part alta, un sant Jordi flamejant feia de centre al fris de la cortina.

El públic en pes, hom diria que tant com veure'l va sentir-lo, aquell sant Jordi, i un esclat d'aplaudiments envaï la gran sala. L'obra de Wagner, la presència del mestre Colonne,¹²¹ tot va restar, de bell començament, amarat d'amor a Catalunya.

Tenia nom d'escenografia, allò? Tant se val. Era obra d'artista, moviment sentimental que planteja constant quan ve d'un fons de sinceritat per al qual res no és obstacle.

Quan al costat d'aquests sentiments hi ha el domini d'un art, es produeix la meravella de l'«Escola».

Repassem, repassem l'estat actual de l'escenografia catalana; especialment en el seu aspecte sentimental...

Tenim artistes, però l'ànima, oh! l'ànima... Vés què hi té a veure l'ànima en totes aquestes coses!

¹²⁰ Es va estrenar al Gran Teatre del Liceu el 8-11-1899, sota la direcció d'Édouard Colonne (1838-1910).

¹²¹ Vegeu Adrià Gual, «Com s'estrenà a Barcelona el *Tristany*», *La Veu del Vespre*, 5 maig 1933.

El Teatre Català (VIII) [1922]¹²²

Doncs no hi ha en els nostres dies teatre nacional?

El teatre nacional dels nostres dies existeix també, al costat del teatre industrialitzat de què hem fet esment en els darrers articles, perquè en formar-se les nacions modernes es va anar formant així mateix el teatre que és en elles l'equivalència del que havia estat el teatre primitiu en els seus temps.

Les modernes nacionalitats, originades en l'ètnos primitiu, es van anar formant, després de la caiguda de Roma, en les lluites per l'ideal universal de la religió catòlica i en les turbulències del feudalisme, culminades en les monarquies absolutes del Renaixement.

Aquestes van representar la consagració política de les nacionalitats naturals, ofegades sota els dominis dels grans imperis anteriors a l'edat mitjana, però el triomf definitiu de l'Església en totes elles i la comunitat de sentiments religiosos que això significava els va donar, doncs, un superior sentit de contrafermitat.

Ajuntant-se a aquell primer motiu de confraternitat l'entrellaçament de les comunicacions va quedar profundament modificat en relació als dels temps vells, principalment fonamentats en l'odi a l'estranger.

D'aleshores fins avui s'ha anat desenrotllant i perfeccionant una concepció del nacionalisme o del patriotisme en virtut del qual l'accentuació i la independència de la personalitat nacional, lluny d'ésser incompatible amb la pau i l'harmonia entre els pobles, és un factor positiu per a la seva consolidació.

Aquest concepte és el de la unitat de cultura de cada poble, element que en Prat de la Riba¹²³ assenyala com a demostratiu de l'existència d'una nacionalitat natural.

122 «El Teatre Català (VIII)», *La Veu de Catalunya*, 6 set. 1922, ed. matí.

123 El reconeixement de la figura del president de la Mancomunitat de Catalunya, Enric Prat de la Riba (1870-1917), Gual l'exposa també en les seves memòries: «Però aquell curs finia amb una profunda lamentació: la mort de Prat de la Riba, que, com a perfecte ordenador de totes les activitats catalanes, havia consentit i vigilat afectuosament la nostra actuació, amb aquella serenitat desafectada i, amb tot, tan profunda que el caracteritzava. Prat de la Riba no anava al teatre; però, atent a tot allò que vivia sota el seu patrocini, pervingué a sentir el teatre pels camins de la paternitat. De tant en tant, li plaïa que anéssim a saludar-lo, i ens feia preguntes perfectament orientades respecte de la nostra institució i de les intencions que hi recolzàvem. Una senzilla conversa amb ell significava un curs de fermesa i de prudència a actuar. No era amic d'ostentacions abans d'hora i, molt coneixedor de la psicologia catalana, preferia impressionar per l'evidència dels fets molt més que no pas pels aven-

Avui no és possible una cultura nacional pròpia, d'origen i finalitat exclusiva per a cada poble, perquè tots els coneixements provenen dels antecedents més remots i s'estenen ràpidament als confins més llunyans, entrelaçant-se i dependizant-se els uns amb els altres en proporcions incalculables.

Però com que aquesta general comunitat de la civilització no pot matar l'esperit d'una realitat tan formidable com és la nació natural, la nacionalitat adapta al seu peculiar caràcter les valors universals i objectives de la civilització i en forma un tipus especial, que és la seva unitat de cultura.

Aquesta unitat de cultura representa, doncs, el resum i la síntesi de tot el que cada poble ha fet com a obra pròpia i com a plasmació de l'obra d'altri en la rica floració dels seus artistes, els seus filòsofs, els seus polítics, els seus cabdills, és a dir, la tradició nacional.

I el teatre nacional modern, com veurem tot seguit, es va anar formant d'acord amb aquest concepte.

ços que se'n poguessin fer. Com a home de gran capacitat que era, era també minucios en extrem, per bé que s'abstenia de demostrar-ho. Investigava constantment, i moltes vegades, per no dir sempre, concedia l'acord amb el silenci. La nostra Escola Catalana d'Art Dramàtic en moltes ocasions s'havia sentit ombrejada per aquella paternitat que el va talment apropar al teatre sense anar-hi, i més d'un cop vàrem recaptar les eficàcies del seu positiu interès prop nostre. Molts cops no em puc estar de pensar que amb Prat de la Riba van morir tantes coses!...» (*Mitja vida de teatre*, 288–289).

El Teatre Català (IX) [1922]¹²⁴

La unitat de la cultura nacional és correcta i es manifesta en la literatura, perquè és la forma artística de la llengua nacional, i la llengua és l'expressió de l'ànima nacional.

D'entre els diversos gèneres literaris és l'obra dels trobadors la que respon més fidelment a aquest caràcter nacional.

Els trobadors cercaven els temes a tot arreu i els escollien només per la bellesa que poguessin tenir; però els cantaven amb la llengua del poble, polint-la, ordenant-la, enlairant-la, segons llur enginy els donava més o menys encertadament a entendre.

És a dir, l'àmplia base dels temes venia de la universalització de la cultura, però el vantar-los amb la llengua del país era l'afirmació de l'esperit, de la tradició nacional.

Llurs primeres manifestacions foren la cançó; en ella, com ha explicat tan atinadament en Lluís Nicolau d'Olwer,¹²⁵ pel que es refereix a Catalunya, es va iniciar a poc a poc el diàleg, i el diàleg va influir, després, d'una manera insensible i fatal, a la forma francament dramàtica, adaptada en solemnitats i festes de gran esplendor.

En aquesta forma va donar els grans poetes dramàtics del moment de més esplendor dels teatres nacionals moderns, com són els neoclàssics francesos, el segle d'or castellà, Marlowe i Shakespeare a Anglaterra, etc.

Les produccions d'aquests grans autors són realment la continuació de l'obra poètica dels trobadors, en el seu sentit nacional.

Com ells, el poeta dramàtic d'aquest gran moment acull a la seva obra tots els temes que li semblen d'un valor humà o artístic positiu prescindint de la seva procedència, i els adapta, per mitjà de la paraula, al temperament del seu poble i els enriqueix amb la creació de la seva personal inspiració.

És a dir, com en els bons temps del teatre pur, però acomodats als corrents universalistes del temps, hi ha en ell la conjunció del pensament nacional i el pensament del poeta, creador i innovador.

Aquest teatre ha arribat als nostres dies amb el caràcter de teatre pròpiament nacional.

¹²⁴ «El Teatre Català (IX)», *La Veu de Catalunya*, 12 set. 1922, ed. vespre.

¹²⁵ El 5 d'octubre del 1922, amb el títol de «Del diàleg en la poesia medieval catalana», Nicolau va fer la conferència d'inauguració del curs 1922–1923 de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, que va ser publicada per l'entitat que Gual dirigia.

Ha viscut amb major o menor simpatia del gros públic segons les circumstàncies de cada moment i de cada país.

Però subsisteix al costat d'aquell teatre industrial de què hem parlat, fent vida pròpiament a part i sostenint, amb èxit variable, les pures essències primitives, generalment menyspreades per les multituds que se sentien més atretes per la fàcil diversió del teatre d'indústria.

El Teatre Català (X) [1922]¹²⁶

La naturalesa nacional d'aquest teatre ha fet que anés sempre lligat amb el caràcter i les tendències de la capital de la nació, perquè aquesta és el resum i l'essència de tot el cos nacional.

Per això va néixer i va florir al Palau Reial, representació en el seu temps de la nació, síntesi de la seva cultura.

Per això encara avui és la capitalitat on viu i floreix aquest teatre.

I, finalment, per això també és l'Estat modern representació actual del poder públic el que sosté en forma de teatre oficial o subvencionat, de la mateixa manera que el sostenia el Rei, quan en la seva persona estava vinculada a aquella representació.

Car en el fons i en el seu origen el sosteniment del teatre amb recursos de l'erari públic no respon precisament a la manca de mitjans econòmics, propis a l'absència del públic, i, per tant, d'ingressos, sinó a la idea que és un element de la cultura nacional i, com a tal, patrimoni del país.

Catalunya va perdre la independència de la seva capacitat en el moment que una dinastia estrangera, introduïda a desgrat de la nació, va portar a la Cort els costums, les modes i la llengua d'un altre país.

Aquesta desviació, detalladament explicada per Henry Merimé,¹²⁷ i ara de poc adduïda per en Curet¹²⁸ en el seu llibre, va culminar en l'obra de la unitat espanyola, que fent de Madrid la capital d'Espanya, ha fet de la cultura castellana, la cultura de tots els pobles de la monarquia.

De llavors ençà totes les manifestacions de la cultura catalana van seguir les tendències i el caràcter foraster de la Cort, estranya al seu país.

Coincidia amb aquell moment la iniciació de la dramàtica de les nostres lletres, i tot just apareguts els primers diàlegs en la poesia o les primeres manifestacions teatrals de certa vàlua, van sentir-se dominades per les influències desvirtuadores de la Cort.

I seguint aquest camí, la nostra dramàtica va anar a fondre's a la cultura de la nació dominadora, sense haver tingut temps de deixar a Catalunya la floració pròpia.

126 «El Teatre Català (X)», *La Veu de Catalunya*, 30 set. 1922, ed. matí.

127 Fa referència a *L'art dramatique à Valencia depuis les origines jusqu'au commencement du XVIIè siècle* (Tolosa de Llenguadoc: Imprimerie et Librairie Édouard Privat, 1913).

128 Es tracta d'*El arte dramático en el resurgir de Cataluña* (Barcelona: Editorial Moderna, [1917]).

Per això a Catalunya no hi ha el teatre nacional que tots desitgem; perquè no hem tingut el fogar de la cultura nacional, que és la capital, en el moment en què podia formar-se.

El Teatre Català (XI) [1922]¹²⁹

No tenint el teatre català aquest origen fonamentalment nacional que tenen els teatres moderns d'aquesta categoria, forçosament havia d'aparèixer en el nostre temps seguint un d'aquests dos camins: o havia d'ésser una reconstitució profunda i pacient de la tradició nacional perduda, o havia d'ésser, senzillament, una manifestació més del teatre industrial, dominant en la nostra societat.

El teatre català contemporani, iniciat en l'obra de Frederic Soler i dels altres autors del seu temps, provenia, com tothom sap, de les xiroies ingènues i casolanes diversions amb què s'esplaiava la Barcelona del Vuitcents.

La Barcelona anterior a l'enderrocament de les muralles i de l'Exposició, no era certament una gran ciutat on entressin amb influència positiva els corrents de la cultura moderna, ni era encara el fogar de la catalanitat en què el moviment nacionalista la va convertir més tard.

Això va fer, com ja ha esmentat tan clarament en Rovira i Virgili,¹³⁰ que aquelles primeres manifestacions del nostre teatre estiguessin, per una banda, impregnades de l'esperit de diversió que dominava en la societat de l'època i que, per altra banda, no vingués pas a constituir un element de fran-

129 «El Teatre Català (XI)», *La Veu de Catalunya*, 14 oct. 1922, ed. matí.

130 Antoni Rovira i Virgili (1882–1949), escriptor i polític republicà. Podria fer referència al capítol cinquè, «La premsa. El llibre. El teatre», dins *La nacionalització de Catalunya* (Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1914), del qual reproduïm el següent fragment: «En el que toca als actors, és precís formar-ne un planter, que pot ésser l'Escola Catalana d'Art Dramàtic, ja en funcions, i evitar després l'emigració dels actors nostres al teatre castellà. Ens ve ara a tomb el fer remarcar que les subvencions que les corporacions oficials atorguin al nostre teatre no curarien de gran cosa el seu mal si servissin per a suplir els ingressos naturals insuficients, o en altres paraules, la manca de públic. Serien, al contrari, eficacíssims si es poguessin aplicar a un teatre o en teatres amb vida pròpia, a la millora de la presentació escènica i a la major retribució dels actors, medi aquest el meu segur per a evitar llur deserció de l'escena catalana. Un vigorós teatre nacional, a part de donar-nos un lloc per dret propi entre les literatures europees i de portar el nom i l'esperit de Catalunya als públics estrangers, seria una de les grans riqueses espirituals de la nostra nacionalitat i ajudaria a la magna tasca de la reconquesta del nostre poble per a la llengua i per a l'espiritualitat catalanes.» (citem l'edició a cura de Xavier Ferré Trill, Barcelona: Editorial Base, 2009, p. 40). També en l'epíleg «El movimiento literario» d'*El nacionalismo catalán. Su aspecto político. Los hechos, las ideas y los hombres* (Barcelona: Minerva, [1917]), fa aquesta consideració: «Al mismo tiempo se realizaron los primeros intentos de teatro catalán, del cual hizo pronto Federico Soler (*Serafi Pitarrá*) una institución moderna» (p. 122). Volem agrair al professor Xavier Ferré Trill la localització de les referències d'aquests textos de Rovira i Virgili.

ca reconstitució nacional, car l'ambient no era propici, ni hi havia condicions fonamentals suficients, en els autors, per a semblant empresa, ni podia ésser aquesta compatible amb l'intent de divertir el públic que principalment guiava dramaturgs, actors i empreses d'aquell teatre.

Així, el nostre teatre actual va seguir més o menys inconscientment, però sempre sense dar-se compte de l'existència i la possibilitat de l'altre camí, el camí del teatre d'indústria.

En relació amb la pròpia finalitat d'un teatre d'indústria, que és la de complaure el gust del públic, la de divertir-lo, fent-lo riure o fent-lo plorar, va assolir l'èxit més complet, perquè va tenir la fortuna de comptar amb un home de tan extraordinàries qualitats en l'art de trobar la sensibilitat de l'espectador, com fou el famós «Pitarra».

Aquests èxits, començats en la generació anterior a la nostra, però viscuts encara per nosaltres mateixos, han estat sens dubte el mal pitjor que s'ha fet a la possible eclosió de la dramàtica catalana.

Aquests èxits han donat a la nostra generació la creença, quasi fanàtica, que la vàlua d'un teatre es medeix per l'acollida que el públic li dispensa, i a conseqüència d'aquesta suposició n'ha vingut el refús per a tota obra que no aconsegueixi l'aplaudiment entusiasta del públic.

De semblant criteri, sostingut fins avui àdhuc pels mateixos autors que no han aconseguit aquestes falagueres acollides i per molts directors de la reconstitució nacional de Catalunya, n'ha vingut el fet de creure que el que interessa a Catalunya en aquesta qüestió és tenir un teatre que complagui el públic, oblidant totes aquelles altres condicions substancials que es refereixen més directament a la vàlua intrínseca i al caràcter nacional d'un teatre.

La qual cosa, com veurem seguidament, ha donat lloc a la desorientació que regna sobre el camí que ha de seguir el nostre teatre i a perdre inútilment el temps i les energies en tantes empreses com s'han escomès sense resultat beneficiós a la cultura catalana.

El Teatre Català (XII) [1922]¹³¹

Després d'aquest primer període del teatre català, va venir l'època en què el moviment nacionalista va induir totes les manifestacions de la cultura catalana cap a un enfortiment substantiu de cada una.

Aquesta tendència s'orientava, per una banda, cap a la recerca dels antecedents històrics de cada branca o especialitat per tal de donar-li caràcter nacional, i, per l'altra, cap a posar-se al nivell dels corrents que en cada especialitat havia determinat el progrés.

En aquest darrer aspecte de modernització, moltes d'aquelles activitats procuraren relacionar-se i empeltar-se amb llurs similars de l'estranger; la mirada cap a Europa fou l'orientació moltes vegades preferent dels elements que les cultivaren; l'obtenció de belligerància en institucions i en publicacions estrangeres fou el senyal d'un positiu triomf.

El veritable sentit del nostre moviment nacionalista ha estimulat de sempre aquesta tendència i aquest afany.

D'una part, no es pot oblidar que el catalanisme va passar a la vida política i va adquirir una força positiva en l'opinió catalana, quan la desfeta colonial va portar a tots els esperits la convicció terminant de la incapacitat de l'Estat espanyol.

Aquesta convicció que feia veure els altres països en una situació de superioritat respecte a Espanya, tan considerable, que els extremistes nacionalistes es concretaven moltes vegades en una aspiració annexionista.

D'altra part, el nacionalisme català havia aparegut en el segle XIX, en el temps en què estaven més en voga les idees internacionalistes, especialment entre les nostres multituds, que les havien acceptades com un mite; i en el temps en què, com hem esmentat anteriorment, el sentit nacionalista, l'ideal patriòtic, per efecte d'aquests mateixos corrents i de l'evolució natural de les societats humanes, no es podia fonamentar en un principi radical de diferenciació, en una mena de supervivència del vell odi de raça, sinó en l'intercanvi i la interdependència d'uns països amb altres, a benefici d'una superior finalitat de civilització.

Amb aquests corrents els nostres joves literaris que sentiren vocació per a la dramàtica aportaren al teatre català una transformació considerable.

131 «El Teatre Català (XII)», *La Veu de Catalunya*, 3 nov. 1922, ed. matí.

De cop i volta es va passar del teatre minso i casolà d'en Pitarra¹³² a un sorprenent teatre d'idees noves per a nosaltres; de tendències àdhuc estranyes al nostre temperament i amb procediments no aplicats encara en les nostres taules.

Era la plasmació de les influències estrangeres en la literatura dramàtica, era l'efecte en el teatre català d'aquella general tendència a posar-se al nivell dels corrents moderns que dominaven Europa.

Aquesta segona època del nostre teatre té l'alta i estimable condició d'haver aportat a la literatura una bona sèrie de valors, d'haver-la posat en perfecta situació d'intercanvi i relació amb les grans literatures modernes de l'estranger i d'haver expandit en el nostre poble el coneixement de moltes obres dramàtiques clàssiques i modernes mitjançant interessants transplantacions a la nostra llengua.

En aquest sentit Catalunya té molt que agrair als autors d'aquesta segona etapa del teatre català. Tots ells s'han esforçat sempre a produir obres de valor literari i artístic; tots ells, en agafar la ploma, s'han sentit moguts sempre pel més noble intent de realitzar obra seriosa; i si a voltes no ho han aconseguit, mal que aquestes fossin les més, el cert és que l'intent hi ha estat sempre i que sols cap a aquests darrers dies s'ha iniciat entre ells l'esperit mercantil que és la característica deplorable de l'autor del teatre industrial, com ara els Muñoz Seca¹³³ del teatre castellà contemporani.

132 Frederic Soler (1839–1895), considerat el creador del teatre català modern.

133 Pedro Muñoz Seca (1881–1936), dramaturg espanyol dedicat al gènere còmic, que s'ha identificat amb la forma genuïna de l'astracanada.

El Teatre Català (XIII) [1922]¹³⁴

Aquestes condicions estimables del nostre teatre actual, les quals poden contribuir eficaçment, en el seu dia, com ja veurem després, a la formació del teatre nacional de Catalunya són refusades per la majoria dels que es diuen propugnadors de l'existència d'aquest teatre.

Aquest aspecte del problema de què parlem té, al nostre entendre, excepcional importància.

Creiem nosaltres que en el fet de refusar l'excel·lència i la conveniència d'aquestes condicions és on s'inicia tota la desorientació que regna en aquestes coses, i la causa que estiguin aturades, mentre totes les altres branques de la renaixença catalana van seguint llur camí ascendent.

És innegable que aquestes qualitats a què hem fet referència en l'article anterior constitueixen un d'aquells dos elements de què s'ha de formar el teatre nacional català, tal com s'han format totes les altres manifestacions de la nostra nacionalitat: l'element modern, que s'ha d'ajuntar i conjuminar degudament amb l'element històric i tradicional.

Doncs bé, la majoria dels que han donat opinió en aquest debat pintoresc que fa temps es ve sostenint sobre la crisi del teatre català, coincideixen a demanar que el teatre és despregut de tot allò que no plau als grans contingents de públic.

No havent enfondit gaire en l'estudi d'aquest problema han jutjat només amb un criteri simplista davant la visió que els ha ofert la realitat.

Aquesta realitat els ha demostrat que el teatre català no es pot sostenir econòmicament per manca de públic, i han deduït, naturalment, que era precís atreure aquest públic a les seves representacions.

Per trobar la manera d'atreure'l han mirat el que feien en els llocs on acut, i, seguint en la carrera de deduccions immediates, han convingut que era precís fer en el teatre català el mateix que fan als altres teatres.

El que fan els altres és un teatre d'indústria completament despreocupat de totes aquelles intencions elevades i serioses, que hem vist que promouen principalment la producció dels nostres autors, i de totes aquelles formes artístiques i literàries per la perfecció de les quals vetlla fervorosament el dramaturg català dels nostres dies.

I d'aquesta manera s'ha arribat inconscientment a una conclusió: que el nostre teatre és dolent perquè és massa bo.

134 «El Teatre Català (XIII)», *La Veu de Catalunya*, 6 des. 1922, ed. matí.

La qual cosa, ultra ésser una paradoxa que el suprem interès cultural de Catalunya no pot admetre, és també un greu perill per aquesta alta qualitat que avui encara té la literatura catalana.

No fóra gens estrany, i múltiples símptomes ho anuncien ja que, davant d'aquest estat d'opinió els nostres autors dramàtics es decidissin a prescindir de compondre i escriure els seus drames amb l'honradesa literària que fins ara han conservat.

El Teatre Català (XIV) [1922]¹³⁵

Amb les estimables condicions artístiques de la generalitat de la nostra producció dramàtica a la qual abans ens hem referit, tenim, és cert, un dels dos elements que han de formar el nostre futur teatre nacional: l'element modern.

Però tenim encara l'element històric o tradicional, la reviviscència de l'ànima de la raça, allò que en altres països s'ha mantingut en seguir senzillament el camí iniciat pel propi teatre en temps anteriors.

Aquest element nosaltres no el podem anar buscant en un antecedent de teatre propi, que no ha existit.

I no tenim més remei que treure'ls del conjunt de les diverses manifestacions que va adquirir la cultura catalana en els seus bons temps, de l'essència d'aquella obra múltiple dels nostres filòsofs, dels nostres cronistes, dels nostres artistes, àdhuc dels nostres polítics i dels nostres militars, que ve a ésser la plasmació del pensament català i que tan sàviament va estudiar en Torres i Bages,¹³⁶ i que tan justament va assenyalar a aquest mateix efecte en Farran i Mayoral.

Aquesta font d'inspiració és la que manca a la majoria dels nostres autors, per tal que la part substantiva del teatre català esdevingui realment obra nacional.

Quan s'hi hagin serenament inspirat i ajuntin la floració que n'hauran d'obtenir forçosament amb la gràcia d'artista, amb la perfecció del literat, que ja posseeixen, l'obra dramàtica catalana de caràcter realment nacional serà un fet.

Llavors serà quan el poeta dramàtic de la nostra terra realitzarà en plena vida moderna, enmig de les circumstàncies típiques dels nostres dies, tan diferents, en molts sentits, a la Grècia dels temps més gloriosos del seu teatre, una missió ciutadana anàloga a la que, com hem dit, realitzaven llavors els grans creadors d'aquelles tragèdies.

L'ideal, el pensament nacional del seu poble, seran recollits pel poeta, i aquest, amb la paraula, amb l'obra d'artista cuidador de la parla del seu poble, l'anirà ennoblint i enlairant per a fer-ne una valor especial i típica de cultura, perfectament harmonitzable amb la civilització general del seu temps.

135 «El Teatre Català (xiv)», *La Veu de Catalunya*, 29 des. 1922, ed. matí.

136 Josep Torras i Bages (1846–1916), que va ser bisbe de Vic a partir del 1889, és l'autor de *La tradició catalana* (1892), a què probablement alludeix Gual.

D'aquesta manera, a Catalunya el teatre, és a dir, la producció literària del seu teatre, que és el que ens interessa, serà una valor nacional, serà un element positiu de la seva riquesa espiritual, serà, en fi, un dels atributs efectius d'aquesta personalitat nacional que estem elaborant amb l'entusiasme cordial de les multituds i el treball profund dels intellectuals.

D'aquesta manera, la literatura dramàtica catalana serà realment quelcom d'interès públic per a Catalunya, que atregui i reclami amb justícia l'atenció moral i material del poder representatiu d'aquell interès públic.

D'aquesta manera, el teatre català estarà en les mateixes condicions intrínseques en què estan els teatres nacionals que els grans Estats moderns vetllen i sostenen amb la cura i la intensitat amb què s'han de vetllar i sostenir les institucions que concorren a l'esplendor i el bon nom de la Pàtria.

El Teatre Català (XV) [1923]¹³⁷

Així com les qualitats artístiques i literàries del nostre teatre són inconscientment refusades, la naturalesa de la seva inspiració és desconeguda.

No es nega ni es combat perquè no havia tingut encara realitat ni han sortit gaires abnegats a defensar-lo.

Però és segur que si això succeïa tindria les mateixes habilitats.

La inspiració de què parlem no disminuiria per res l'elevació d'aquelles qualitats artístiques i literàries, sinó que, pel contrari, les faria més necessàries i ajudaria a un conjunt encara més elevat dintre d'aquest ordre.

El públic, per tant, no aniria a aquestes representacions i se n'allunyaria de la mateixa manera que se n'allunya ara i per la mateixa causa.

En els altres teatres s'hi seguiria trobant manifestacions i espectacles més frèvol·ls, més superficials, més fàcils, i per tant, menys sol·licitadors de la seva serietat i de la seva atenció.

El públic, doncs, seguirà abandonant el teatre català i acudint al teatre castellà modern o al teatre català de la primera època.

Els que no veuen altra solució a la vida del nostre teatre que assegurar la concurrència del públic a les seves representacions, es tornarien a quedar d'aquesta mena de teatre que l'allunya d'ell i tornarien a demanar que se'n prescindís.

L'estat d'opinió que de primer s'oposa al manteniment de les qualitats artístiques i literàries del teatre, s'oposaria llavors a aquest sentit profundament nacional propi de tal inspiració.

D'aquesta manera, es tornaria a arribar a una conclusió tan absurda com l'anterior, o sia, que el teatre representatiu de l'ànima catalana no interessa a la nacionalitat catalana.

I és evident així mateix que una semblant paradoxa no pot ésser admesa per l'interès suprem de la cultura catalana ni per la finalitat nacionalista que persegueix el nostre renaixement.

El teatre, com hem ben tractat de deixar assentat en ocupar-nos del seu origen, de la seva finalitat i de la seva naturalesa, en quant ha de respondre a una veritable finalitat nacional, és a dir, en quant ha d'ésser pròpiament teatre, que és el que interessa a Catalunya, està molt allunyat d'aquesta mena d'espectacles o de diversions fàcils i llampants que s'acostumen a donar en molts escenaris amb el nom de teatre.

137 «El Teatre Català (XV)», *La Veu de Catalunya*, 14 gen. 1923, ed. matí.

Aquests espectacles i aquestes diversions poden ésser una manifestació àdhuc moral i artística, però no podran passar mai a una explotació industrial privada sense més relació amb l'interès públic que el que tenen totes les indústries d'un país amb la seva potencialitat econòmica.

El teatre veritablement nacional és molt superior a tot això, o almenys quelcom essencialment allunyat de tot això.

El Teatre Català (XVI) [1923]¹³⁸

Creiem haver deixat demostrat, amb tot el que queda escrit que el teatre pròpiament dit és un xic distint d'això que ordinàriament es coneix amb aquest nom; que l'interès públic col·lectiu, d'una nació, amb referència al seu teatre, és d'una importància espiritual de primer ordre; i, finalment, que no es pot comptar lògicament amb l'assistència assídua i nombrosa del gros públic a les representacions de teatre d'aquesta mena. Cal, però, remarcar, pel que fa a aquest darrer extrem, que ell no s'oposa a la possibilitat d'una assistència de grans contingents d'espectadors; car ja s'ha assenyalat en un altre lloc la radical diferència entre el concepte "públic" i el de "poble".¹³⁹

Una llarga sèrie d'experiències estranyes i pròpies, que podríem afegir a les que ja han estat alludides en el transcurs d'aquest treball, podrien ara reafirmar la certitud de les afirmacions que portem fetes des d'una esfera simplement teòrica.

Però prescindint d'aquesta feina suplementària, podem arribar a una conclusió: que allò que interessa fer ressaltar davant del nostre poble i, sobretot, davant les seleccions directores dels seus destins, és la veritat d'aquells tres punts ara mateix esmentats.

Quant a la naturalesa pròpia del teatre i a la positiva relació d'ell amb l'interès espiritual d'una nació, no hi ha cap més camí que el de la propaganda.

Es tracta de dos aspectes del problema que han estat generalment oblidats, i no manca altra cosa que obrir els ulls de tots a una veritat certament senzilla i gens amagada.

Quan aquestes idees s'hagin fet pas i hagin arribat no a la consciència de l'opinió pública, sinó tan sols a la dels homes dirigents, és de creure que apareixerà ja diàfana la certesa de l'altre punt de la qüestió, o sia, que, en realitat, la concurrència del gros públic a les representacions de teatre no ha de tenir l'excessiva i equivocada estima de què avui gaudeix.

De la mateixa manera que nosaltres hem tractat d'anar deduint una cosa de l'altra, es farà el mateix procés de deducció en el pensament de tothom.

I llavors arribarem al primer pla de realitats de totes aquestes consideracions.

138 «El Teatre Català (XVI)», *La Veu de Catalunya*, 3 març 1923, ed. matí. També es va publicar en l'edició de matí del 4 de març.

139 Vegeu supra, «Teatre popular», p. 84.

En efecte, l'acceptació del caràcter i la finalitat del teatre és una qüestió d'idees. N'hi ha prou que creguem en llur bondat i ens disposem a seguir-les. Però, així que acordem prescindir de l'assistència del públic i comptem amb la seva possible i quasi segura absència de les representacions teatrals, tenim plantejat un problema tangible, material, econòmic: el problema de fer funcionar el teatre.

Malgrat el general oblit d'aquest punt de mira, han aparegut uns pocs comentaristes sobre la manera d'assegurar financerament l'existència del teatre català, per damunt de l'assistència del públic.

Són ben conegudes, també, les lloables i no escasses proteccions econòmiques que en diferents formes s'han atorgat al teatre català, per a suplir amb elles els mitjans de què el deixava orfe la poca assistència de públic a les seves representacions.

Des de l'abonament orientat en una dissimulada finalitat de protecció, fins a la subvenció de l'Ajuntament¹⁴⁰ i la gesta nobilíssima de l'Evarist Fàbregas,¹⁴¹ són diverses les sumes generosament esmerçades per a aquest propòsit.

Però nosaltres creiem que la ineficàcia definitiva de totes elles està en la manca d'orientació.

Cap d'aquests intents benemèrits s'ha inspirat en el punt de partida que nosaltres sostenim. Cap d'ells comença per acceptar la veritable naturalesa i la finalitat nacional del teatre, en virtut de les quals s'arriba a la deducció el teatre que mai no acudirán els grans contingents de públic. Al contrari, parteixen del principi que el nostre teatre és un bon teatre industrial, que té condicions adequades per a conquerir aquest públic, i senten, per tant, l'optimisme d'un èxit futur, i és únicament en aquest èxit imaginari en el qual fonamenten la raó del desprendiment: creuen que han de reduir-se a la missió d'apoiar l'inici d'una obra que, en ésser desenrotllada, tindrà ja economia pròpia.

I la veritat és que aquesta suposició falla; que l'ajut temporal s'ha de prolongar indefinidament i que, com és natural, s'acaba abans d'hora.

¹⁴⁰ Sobre el tema, vegeu Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert, *El debat teatral a Catalunya. Del Modernisme a la Guerra Civil*, 42–51.

¹⁴¹ Evarist Fàbregas (1868–1938) és l'empresari i banquer reusenc que va finançar les temporades regulars de l'escena catalana al Teatre Romea entre 1917 i 1920, sota l'administració de Josep Canals (1876–1935), el qual posteriorment es va fer càrrec de l'empresa fins a la temporada 1925–1926. A partir de la temporada 1926–1927 i fins al gener del 1932, Canals es va convertir en empresari del Teatre Novetats. Vegeu Ramon Amigó, Jordi Tous i E. Ucelay da Cal, *Evarist Fàbregas i el seu temps* (Reus: Centre de Lectura de Reus, 1990); i Jordi Tous, *Evarist Fàbregas i Pàmies (1868–1938)* (Reus: Edicions del Centre de Lectura, 1990), 67–69.

Els petits cenacles [1923]¹⁴²

És precís insistir damunt aquest punt, tant més quant el moment és oportú per a insistir-hi.

No ens atenguem d'una manera absoluta a les herències; no ens vulguem recordar ara com ara d'aquells públics nombrosos, fantàsticament nombrosos, que acudiren als concursos tràgics dels hellens; ni als que ompleneren places públiques o extensions fabuloses de terreny, durant les representacions dels misteris allà en l'edat mitjana.

Atendre's a les herències per sistema, sol conduir a un cau de confusions.

No vulguem tampoc treure exemple de moltes coses que passen avui davant de públics nombrosos arreu d'Europa i encara més a Amèrica.

Tot això no ens serviria de gran cosa. Els públics nombrosos, ara com ara, no poden resoldre res més que un cas d'aclamació o bé un cas d'insopitament proposat.

En els moments actuals, val a dir-ho, d'on pot venir, en fet de Teatre, la cosa consagrada per aclamació popular, si el cas no és determinat per un moviment d'alta devoció en el sentit que sia? És que es troba enlloc la devoció popular, la veritable devoció, per la idea o per la tendència que es vulga? D'altra part, si el poble omplena teatres en altre sentit que aquest, per què ho fa? Perquè el major nombre d'ells necessita calmar així la set de contacte perllongador de la innata barroeria.

Els grans públics, doncs, en aquests moments, determinen tan sols punts d'obrir errats, i fins en el cas de les deixes de passades consagracions de la ficció cosa, ens trobaríem en el mateix pla, i per tant, no poden ni deuen aparèixer als nostres ulls com afirmació de cap tendència verament regeneradora del Teatre. Cal, doncs, viure previngut, perquè si és innegable que als ulls de l'inexpert la multitud té una força arrabassadora, fins l'expert deu vetllar seguidament, per tant de sostreure-s'hi.

És encara aquesta una seducció, un perill de l'espectacle, aquella mateixa seducció que fa deturar el descregut davant una processó, o el socialista davant un corteig reial.

És precís defugir la temptació de les multituds, si voleu fer quelcom en profit d'elles mateixes; i és també per això que ens cal fomentar el petit cenacle, en espera que, partint d'ell, ens arribi el moment del fet consagrada. No hi ha dubte que, parlant en aquest to, es poden ferir d'arrel uns sens nom-

142 «Els petits cenacles», *La Revista* 191-192 (set. 1923): 158-160.

bre d'interessos materials, que apoiant-se en la ignominiosa explotació del sentit popular han pres caient de cosa consentida, i fins en certs moments aclamada. Tant se val: les intencions que ens porten a dir el que diem són massa altes perquè un escull tan diminut pugui deturar-les.

* * *

Quan ens determinàrem a fundar el nostre *Teatre Íntim* (fa alguns anys), amb la intenció d'emancipar-nos de la disciplina desmoralitzadora que ha vingut a bastir el criteri equivocat de les actuals manifestacions teatrals, lluitàvem només amb la força acceptada d'unes empreses —molt poques— que no creien fer cap mal fent el mal que feien, i uns pocs autors, seguidors sincers de les ximpleries, que distretament havien confós amb el Teatre. Aleshores ens dèiem: «A la volta d'uns anys això haurà canviat, i home de teatre que es manifesti, combregarà en el nostre altar.» Han passat bona colla d'anys, i per més que també han passat per nosaltres, resulta còmic adonar-se que nosaltres veiem les coses amb aquell mateix anhel d'emancipació, encara més necessari avui que aleshores, i bona part d'elements nous neixen vells als nostres ulls, perquè apareixen del primer moment completament tarats dels mals o les herències velles.

És a dir, que el fet del *petit cenacle*, combatut ahir pels industrials del Teatre, ho és avui (potser encobertament), però ho és per cert nombre d'elements que a primer cop d'ull sembla que s'hi tindrien de trobar a meravella.

El cas s'explica, no obstant, si aquest fet s'involucra amb tota la faramella de confusions de què és víctima el Teatre, de les quals vàrem parlar extensament en la nostra conferència donada a l'Ateneu de Madrid¹⁴³ el mes d'abril passat, i també perquè, per damunt de totes aquelles confusions, en el cas salvador del petit cenacle s'hi complica un aspecte d'ordre purament econòmic, que lleva al Teatre tota esperança de lucre i reclama dels elements que l'integrin la mateixa abnegació que condueix l'ànima generosa a realitzar la *bona obra*.

Certament que aquests punts d'obir són a propòsit per a fer esclafir de riure en els moments actuals. En els moments de la fallida completa d'aquells sentimentalismes, d'aquells altruismes que el segle XIX va propa-

143 Sobre el ressò de la conferència que Gual va pronunciar a l'Ateneu de Madrid el mes d'abril del 1923, vegeu, com a mostra, Juan Barcelona, «Hacia un teatro nuevo. El Teatro Íntimo de Gual se reproducirá en Madrid y renacerá en Barcelona», *El Día Gráfico*, 4 ag. 1923; Cipriano Rivas Cherif, «Propósitos incumplidos del Teatro Íntimo en Madrid, con otros atisbos de esperanza», *Théatron* 1 (oct. 1926): 2. De la relació entre Gual i Rivas Cherif, el primer en parlar-ne va ser Manuel Aznar Soler, «Adrià Gual, Rivas Cherif y la renovación escénica», *Pausa* 4 (jul. 1990): 27–29.

lar tan hipòcritament, com va fer-ho amb les idees igualitàries i d'emancipació social. I perquè el mal derivat d'una liquidació desastrosa ha arribat a infiltrar-se fins en l'ànima del poeta actual, les coses del sentiment tron-tollen i amenacen ruïna.

No és estrany, doncs, que el *petit cenacle* no tingui arreu del món l'acceptació que es mereix, especialment per part dels professionals.

En els moments de fundació del nostre anomenat *Teatre Íntim*, el de Lugné-Poe, a París, li feia parella, i aquell a París i el nostre a Barcelona hissaren senyera de redempció. D'això són molts els que deuriem estar-ne enterats i no n'estan, i és per això que nosaltres ho fem constar. Perquè val a dir que tant com tenim la vista fina per descobrir les coses de fora casa, som curts de vista per adonar-nos del que tenim a quatre passes.

Sí: l'*Œuvre* a París i l'*Íntim* a Barcelona (no diem allò de *modèstia a part*, perquè ens faria escapar el riure) varen ésser davanters de la bona nova, contra l'opinió dels arribats.

Antoine, que havia simpatitzat amb el *petit cenacle*, tingué après la visió del càrrec oficial, i acabà amb un dèficit de tres-cents mil francs a l'Odéon.

Lugné-Poe ha seguit una vida artística d'alts i baixos, però encara viu. El Teatre Íntim pot dir-ne altre tant, i pot dir també que ara es disposa a manifestar-se de nou, perquè veu que té encara missions a complir.

Posteriorment als nostres intents, Reinhardt,¹⁴⁴ els cenacles anglesos —escassos els altres disseminats per Alemanya— han portat com a conseqüència la derivació dels petits cenacles a l'ordre del dia, especialment a França, és a dir, a París, i com és natural, aquí han pres ja uns aires, per moments, tan antipàtics com els teatres d'explotació, perquè no fan altra cosa que anar-los a la saga, amb la disfressa però de cosa excepcional, i ja ens trobem en el cas dels perjudicis ocasionats per l'esforç que es deriva de l'acreditament d'una marca qualsevol, és a dir, que ja tornem a caure del costat de la incomprensió, de la terrible i atüidora incomprensió, que com una maledicció pesa damunt de l'art més generós que posseeixen els homes.

Es troba en l'ambient la necessitat del *petit cenacle teatral*, això és ben cert; s'ha demostrat a totes llums que la sola esperança d'un públic en l'avenir, no pot ésser altra que la que provingui del *petit cenacle*, i si bé és cert que són encara molts els que no se'n saben avenir, val a dir que són poquíssims els *petits cenacles* perfectes —si és que n'existeix un.

Però per què, em pregunto jo, no se'n saben avenir els que tan clar deuriem veure-ho.

144 Max Reinhardt (1873–1943), el director de teatre i cinema alemanys, que va reconstituir la companyia del Deutsches Theatre (1905–1919).

Les tendències artístiques en general emanen sempre d'un focus potencial que les imposa des del seu petit ambient, fins a fer-ne un dogma.

Tan sols el Teatre accepta equivocadament la imposició brutal del seu esforç davant un públic nombrós i quasi sempre imprevist.

El *petit cenacle* resol molts aspectes en el terreny de la lluita i en el de l'acceptació. No és, com creuen els més, un fet d'isolament i de covardia: és la mateixa activitat en el pla d'una reflexió necessària que es revela amb l'intent d'assegurar-se d'ella mateixa; és un intent de concòrdia definitiva, perquè accepta l'acord fins en el desacord; és un fet constructiu; una veritable tasca analítica en tots sentits; una comprovació de forces i de valors, una escola, en fi, d'afinacions múltiples capaces per elles soles de descobrir i aplanar els camins definitius que seran més endavant oferts a la inadvertència pública.

És precís fomentar el *petit cenacle*, entre altres raons, i fins podríem dir com una raó cabdal, per a tractar de veure si, en la intimitat més acurada, podem treure en clar què ens cal per tal d'assolir una fisonomia veritablement nacional en el fet de Teatre; si ens cal insistir-hi, o determinem d'un cop per sempre si no val la pena d'amoïnar-s'hi més i cada un resta facultat per a tirar obertament pel seu costat, sense formes retòriques emparadores d'un *bluf* que fa pena. Perquè el cas del nostre Teatre és únic al món, i d'això ja en parlarem un altre dia. De moment n'hi haurà prou amb deixar ben assentat que per damunt la indiferència o la ignorància de la majoria d'homes significats, que no haurien d'aparèixer indiferents ni ignorants davant un problema tan viu, com ho és el del Teatre, no hi serà de més que es redreci la iniciativa particular, per si pot arribar a esperonar les forces dormides, i si no arriba a tant, que pugui quan menys viure i morir en els esplendors d'una consciència tranquil·la.

El «Vieux Colombier» [1924]¹⁴⁵

Les revistes

EL «VIEUX-COLOMBIER». — Sembla, segons es desprèn de totes les noves rebudes, que el teatre anomenat del «Vieux Colombier»,¹⁴⁶ no actuarà aquest any.

Es diu, per una banda, que aquest atur respon a una necessitat d'absolut repòs imposat al seu director, i d'altra banda, no manca qui assegura, que el teatre del «Vieux Colombier» és tancat definitivament a causa de dificultats de molts ordres que impedeixen el seu seguiment, entre les quals figuren en primer terme les de caràcter econòmic.

Donades les nostres doctrines, i fins l'exemple de posar-les en pràctica, que de molts anys abans d'existir el «Vieux-Colombier» ha vingut acreditant les nostres fervors i els nostres entusiasmes, en el just camp d'acció aclamat per la creença íntegra, no ha de causar estranyesa a ningú, que aquestes noves ens consternin, i excitin la nostra bona voluntat a formular a l'entorn d'elles, una protesta i un plany ben sincers. Una protesta, perquè fa estrany que per minsos motius econòmics, hagin d'aturar-se en el seu camí de triomf les obres empreses amb tan bon zel i tanta intel·ligència; un plany, perquè és de doldre sempre la caiguda de tot allò que ha sabut recrear-se per la sola força de l'entusiasme i l'altruisme.

Però val a dir, d'altra part, que aquest fet, si es confirma, no ens causa la més petita sorpresa, ni ens aporta en el més mínim cap ressò de decandiment, capaç d'empal·lidir els nostres optimismes.

És un fet corrent en la gran lluita teatral establerta, que el mateix senyor Copeau hauria de veure amb una gran serenitat (qui ens diu que no l'hi

145 «El «Vieux Colombier»», *La Veu de Catalunya*, 21 oct. 1924, ed. matí. L'article el va publicar posteriorment a *La Revista*, CCXXI–CCXXII (des. 1924): 204–205. Dos anys i mig abans, i amb motiu de l'estada de Jules Romains, director de l'Escola de Declamació del «Vieux Colombier», Gual ja li havia dedicat un article, «L'Escola Catalana d'Art Dramàtic i el «Vieux Colombier»», *La Veu de Catalunya*, 2 juny 1922, ed. matí.

146 Jacques Copeau (1879–1949) va crear el Vieux-Colombier, que va funcionar amb algunes intermitències fins al 1924, en què va constituir un grup, els *Copiaux*, que va actuar sobretot en pobles i ciutats de la Borgonya, tot oferint espectacles col·lectius compostos de sainets, mims, cançons i farses extretes del repertori. Copeau va dissoldre el grup el 1929. Vegeu Jacques Copeau, *Registres*, 4. *L'École du Vieux Colombier*, edició de C. L. Sicard (París: Gallimard, 2000).

veu) i que en res podrà influir a l'assoliment de les reivindicacions somniades, quan l'hora arribi d'assolir-les, siguem vius o no, drets o caiguts en la trinxera, tant se val.

De fet, el gran problema plantejat a la causa teatral, acusat aquest d'endarrerit davant per davant dels progressos i les evolucions sofertes per totes les altres arts, és aquest: si el teatre significa un acte emotiu complet, es troba en el seu just lloc, figurant en el rengle de les necessitats quotidianes, i en conseqüència servit com a tal al ciutadà, o deu considerar-se, pel mateix que significa com un fet d'excepció?

La major part dels artistes que han sentit en el seu fur intern l'escalfor de la indignació i de la repugnància davant el mercader teatral, i han tingut la lleugera visió del cas excepcional com a punt fonamental de les seves aspiracions, jo declaro ben sincerament que sense la salutació d'aquest aspecte per damunt de tota altra solució, no n'hi hauria mai cap de possible.

Però la major part d'aquells artistes col·locats al cap del moviment salvador, han estat en tot moment prou enters i prou austers, per tal de lliurar-se dels encisos i les temptacions d'una possible aclamació diària? o bé: varen preveure a temps si podien aportar la seva independència artística en el menyspreu de l'ajut econòmic?

Oh! l'art del teatre, l'art del teatre! Heus aquí una mena d'art que fins a descobrir-ne la veritable puritat, l'altíssima finalitat salvadora, ofereix un seguit de camins enganyosos i seductors, com aquells de les rondalles més famoses, i és perquè al seguir dels segles els homes s'han plagut a emparar-se del malentès que pesa al seu damunt per a fer-li una crosta terriblement separadora del bon sentit que enclou, i abans d'arribar a la veritable «cambra del tresor», les més fortes valenties sucumbeixen a l'encís de la fictícia cosa.

Quan en 1913 el «Vieux Colombier» va escampar el primer fulletó exposant les seves idees, es descobria en cada lletra impresa un delit d'heroisme encantador.

«Diem el que pensem i podrem realitzar el que volem.» Aquesta síntesi admirable que es troba mil voltes i sota mil formes repetida en les cartes dels enamorats, omplenava les pàgines del fulletó.

El senyor Copeau es llençava a l'obra amb un emportament digne de totes les fortunes, i París el rebia amb els braços oberts.

La presència del «Vieux Colombier», d'altra part, s'oferia «al tot París», sota un aspecte fins aleshores desconegut en la gran vila, en fet de presentacions públiques. Ja no era la modèstia, era més aviat la mateixa pobresa la que anava del braç amb la colla entusiasta. El local; els escassos elements d'interpretació escènica; la mateixa organització sota un punt de vista general; la poca comoditat ofertes als espectadors, tot, absolutament tot, res-

ponia a una carència de mitjans, que d'altra part, posada de parella amb les condicions personals d'alguns dels intèrprets, i especialment les per tothom reconegudes del seu iniciador, oferien per què no dir-ho, una novetat, una d'aquelles novetats que si cauen en gràcia dels públics parisencs, ja és camí de possibles èxits. Però, ni que en altres ocasions ho haguem dit, ens cal ara repetir aquí, que els afalacs dels públics de París, sempre assedegats de novetat, solen ésser traïdors moltes vegades.

N'hi ha hagut prou amb una dotzena d'anys perquè la novetat ja no fos. El públic de París s'hi ha familiaritzat sobradament, potser és arribat el punt de familiaritzar-s'hi massa; potser que la part defectuosa que la cosa nova portava en si, de la qual no és ara ocasió de parlar-ne, és arribada al punt de monotonitzar l'atenció dels pocs devots; potser també el convenciment d'esmenar l'actuació de l'obra empresa, en alguns dels seus aspectes, s'és revelat en moments poc propicis a la revisió pràctica i econòmica exigida pel cas, serà pel que es vulgui, la bella intenció cobejada en l'obra del «Vieux Colombier», arrossegant amb ella totes les belles realitats obtingudes, de moment sembla emmudir, i París no en protesta.

Per què ens hauria de sorprendre aquest fet? És, per ventura, la primera vegada que un cas semblant arriba? Recordem tota la tasca realitzada per Antoine, recordem la seva heroica caiguda; recordem els alts i baixos de l'obra de Reinhardt, sempre que (ni que fos mentiderament) no ha volgut pactar amb els seus públics; recordem, com ens deia un amic nostre fa poc, que el «petit teatre des Marais, de Bruxelles» [*sic*], també iniciat en els camins de l'expressió, no té més públic nodrit que el dia de les estrenes, perquè de fet, aquell dia hi ha tota la Brusselles capaç d'interessar-se per aquestes coses, i si ens poséssim a passar comptes d'iniciatives plausibles, en el sentit que ens ocupa, potser, que, quan no s'han venut l'ànima al mercat públic, trobaríem que totes s'han vist coronades per un fracàs sorollós. Fracàs? Jo entenc que no. Mireu, sinó, com totes aquestes caigudes no són prou per a contenir els nous intents. És que existeix una força somorta que pugna per sortir-se amb la seva tard o d'hora, és que la persecució d'un veritable teatre és en l'ambient dels escollits. Per això és arribada l'hora d'enlairar els aparentment caiguts en la gran lluita, i de decretar en conseqüència l'aristocràcia de la gran família dels triats, que menyspreant els resultats immediats en l'obra generosament empresa, poden mostrar com branca de la victòria, la patent d'un fracàs, o una caiguda.

El Teatre Íntim [1924]¹⁴⁷

No fa pas gaire temps publicava a *La Revista* un article titulat «Els petits cenacles», en el qual esbossava l'interès que en el terreny teatral aquells ofereixen, i alludia de passada, l'esforç i la significació que la nostra institució «Teatre Íntim» havia assolit en el transcurs de la seva actuació, per creure que havia, en gran part, encarnat de faisó capdavantera les finalitats que el petit cenacle ha de resumir.

Parlava, en aquell article, amb una franquesa que fins i tot podia ésser confosa amb la immodèstia, si els ulls del bon lector no fossin avesats a llegir més enllà del que les lletres expressen. Però això tant se val; parlava amb una gran franquesa.

De la publicació d'aquell article ençà, han passat coses i s'han definit coses, i s'ha fet possible la reactuació del «Teatre Íntim», tal com feia temps veníem perseguint. No vacillo, doncs, a fer referència a molts dels punts cabdals que en l'esmentat article apareixien, una vegada que les circumstàncies m'imposen de fer-ho així.

No hi ha perquè amagar les coses quan són un fet, ni cap home s'ha d'avergonyar de dir la veritat, baldament aquesta es refereixi a la seva pròpia actuació, perquè, a canvi d'això, pugui vestir-se mentiderament amb aquells vels d'una modèstia mal entesa, que sols serveixen per a embrollar, i la fan, a hores d'ara, un cert tuf de vestit de lloguer.

Per tant, jo creuria ridícul, i em trobaria ridícul jo mateix, si abans de reprendre les tasques del «Teatre Íntim» volgués regatejar-li una engruna d'història, que d'altra part li pot servir de pòrtic ben necessari.

Per què el «Teatre Íntim», estimat llegidor, reprén les seves tasques?

Creu que els moments actuals, de desorientació, i més que desorientació, d'una pecaminosa indiferència i una grolleria —fins i tot en molts casos dissimulada— que fa trontollar l'escassetat de bon sentit que encara resta, són

¹⁴⁷ «El Teatre Íntim», *La Veu de Catalunya*, 6 març 1924. Sobre les activitats del Teatre Íntim en els anys vint, vegeu Enric Gallén, «La represa del “Teatre Íntim” als anys vint», *Els Marges* 50 (juny 1994): 120–125. A propòsit d'una conferència que va fer a Sabadell sobre el «Teatre Íntim» (1–1–1925), Gual va assenyalar: «El “Teatre Íntim” vol, doncs, promoure el petit cenacle, l'acoblament reduït, per fer esclatar en ell les altes conviccions encaminades al millorament moral dels homes i vol precisament el petit cenacle, perquè convençut de la indiferència imperant per les coses del sentiment, la menysprea i la commina a millors temps, quan per l'excellència de la seva actuació, esclati del tancament ja, però imposada i disposta a esparcir el bé amb mà generosa pertot on lo sigui propícia la sembrada» (carpeta 42, Fons Gual).

a propòsit per a una reparició. I auguri d'una bona acollida. Ja veus fins on arriba el nostre optimisme, i val a dir que ens en sentim contents.

Quan anys enrere el «Teatre Íntim» féu la seva aparició, s'apoià, de manera perfectament fonamentada, en un gest de protesta endreçat a la rutina professional incontestable. I, l'abandó, per no dir a la prevenció terrible i sistemàtica vers tot allò que, de casa o de fora, presentés caires d'inquietud regeneradora. Avui, passats alguns anys, en adonar-nos que les causes que motivaren l'aparició de la nostra institució no tan sols perduren, sinó que en molts dels seus aspectes s'han tristament acentuat, i que el nostre entusiasme per combatre-les se sent disposat a l'acció, ara més que mai entenem que seria un pecat abandonar el sant camí de la protesta per mitjà d'una actuació que de temps tenim acreditada de voluntariosa i abnegada.

Jo estic segur que molts dels qui em llegeixen, pensaran. —«Sí, però el públic no s'entén de raons. I no està per capficar-se per res.»— I als que això pensessin (i molts es creuran de bona fe que ho pensen per compte d'altri); jo els he de dir que parin compte en sols pensar-ho, perquè és un símptoma d'incomprensió que ens caldria anullar davant tot intent de tasca positiva. Però, com que tot es pot esperar del malentès general imperant, i tampoc seria res de l'altre món que la nostra intenció fos rebuda fredament, en el qual cas assoliríem tots els honors d'una digníssima retirada, no serà de més fer constar per endavant que, de succeir això, la nostra dolor seria extraordinària, car no ens podríem estar de recordar els favors que el «Teatre Íntim» té rebuts del seu públic. I la comparança d'ambdós fets ens donaria, ben segur, dret a desconfiar d'un sentit evolutiu, única força mitjançant la qual els homes poden esperar alguna cosa d'ells mateixos, en aquests moments pels quals passa el món sencer.

I seria aleshores quan tindríem la visió d'aquella engruna d'història corresponent al nostre «Teatre Íntim», i recordaríem que fou institució davantera de petits cenacles teatrals, en els moments que Lugné-Poe, a París, predicava coses per l'estil; que Antoine es decantava ja cap a les explotacions del teatre regular, i que ni Alemanya, ni Anglaterra, ni Itàlia sentien la necessitat del petit acoblament en benefici d'un major expandiment el dia de demà; i avui, en la reeixida de les nostres intencions, quan arreu del món els petits cenacles ja existeixen per aquella força de la raó d'ésser, avui que intentem llançar de nou el nostre crit de protesta, aquell crit de protesta nostre que, ni que sia ignorat arreu de casa, assenyala fatalment el nostre lloc en els annals del teatre, mentiríem si diguéssim que ho fem convençuts d'una manca d'acolliment.

És clar, però, que l'acolliment i el rebuig tenen els seus matisos i ens cal un acolliment que faci possibles els nostres projectes, projectes que, d'altra

part, s'apoiem en el pla d'una perfecta modèstia. I, per tant, deixem un gran marge de possibilitats.

Jo, no obstant, pregunto als meus amics, als meus llegidors, als que de prop o de lluny han seguit els nostres esforços, als desconeguts amics i a tots aquells que viva o somorta porten amb ells la flama d'una santa fallera, si ens cal o no ens cal fer quelcom per a nodrir-la dignament, i si el teatre és o no és el mitjà més generós per a fer de tots els homes un sol home, en la intimitat i la bonesa de les emocions.

Si ho creiem així, comencem per reunir-nos en el petit cenacle. I no dubteu que acabarem per assolir les esplendors d'una cordialitat universal.

Eleonora Duse o l'austeritat [fragments, 1924]¹⁴⁸

No és pas a causa d'aquells resclums dels amors passats, ni d'una evocació eternidora, per sistema, que fa trobar bo allò que un dia ens impressionà durant moments i circumstàncies propícies a l'admiració incondicional, que jo ara encapçalo aquestes lletres amb el nom d'Eleonora Duse, no; sinó perquè Eleonora Duse, en les circumstàncies actuals, sembla que s'hagi decidit a desaparèixer d'entre nosaltres per a ressorgir amb més força que en vida en aquest aldarull formidable i sense timó que s'anomena teatre. I jo, que experimento els primers llampecs d'aquest ressorgiment màgic, no puc parlar ara com ara de teatre sense que el primer que em vingui en pensa sigui precisament aquest nom: Eleonora Duse. [...]

La desaparició de Sarah Bernhardt,¹⁴⁹ i ara la d'Eleonora Duse.¹⁵⁰

L'actriu francesa, lluitant i realitzant heroicament fins als darrers instants de la seva vida; volent abatre les dificultats físiques i materials amb la força que li concedí en els seus temps d'esplendor les honors de totes les glòries i de tots els homenatges. L'actriu italiana, volent alçar el cap davant per davant de la caiguda, corferida i abatuda potser pels desenganys que floriren ben cert desgarrinxades les esplendors dels seus dies triomfals.

L'una, deixant un rastre de llegenda vibrant i colorida; l'altra, no podent encobrir ni en les quietuds de la mort, les sentors de les darreres soledats mundanes. [...]

En certa ocasió, en una de les festes inaugurals dels nostres cursos de teatre, deia jo que l'art de l'actor, del veritable, del conscient actor, significava, més que un art, una vocació oferta a tots els sacrificis. Si el fet interpretatiu

148 «Eleonora Duse o l'austeritat», *La Veu de Catalunya*, 13 jul. 1924, ed. matí.

149 Sarah Bernhardt (1844–1923), la reconeguda actriu francesa, va visitar Barcelona per última vegada el maig del 1921. Segons P. Bohigas Tarragó: «Adrián Gual propuso, desde la prensa, que se la recibiera con todos los honores. El Ayuntamiento captó la llamada, y en la sesión del 23 de mayo acordó nombrar una Comisión que se encargara de llevar a realizar el homenaje. Fue presidida por el alcalde, don Antonio Martínez Domingo, y formada por Iso concejales don Luis Nicolau d'Olwer, don Luis Massot, don Xavier Gambús y don Casimiro Giralt, y por Ignacio Iglesias, Maria Vila, Adrián Gual y Enrique Giménez» (*Las compañías dramáticas extranjeras en Barcelona*, 131–132).

150 Eleonora Duse (1888–1924), l'actriu italiana, va fer diverses breus temporades a Barcelona durant l'etapa modernista. Vegeu Lidia Bonzi i Loreto Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885–1913)* (Roma: Bulzoni Editore), 399–429. Després de representar *La locandiera* (1909), de Goldoni, va estar dotze anys allunyada de l'escena. El 1921 va reaparèixer amb *La dama del mar*, d'Ibsen.

s'apoia en la més estricta pulcritud, l'interpret, deia jo, servirà de genolls les excel·lències de la cosa interpretada; abdicarà la pròpia personalitat, i es gaudirà, en conseqüència, en el triomf d'altri, assolit, això sí, per vies del seu esforç devot. Tot el que no sigui això, significa, en el cas de l'anomenat interpret, un assalt, una usurpació incontestable.

Eleonora Duse era una interpret, una veritable interpret, tal i com nosaltres les voldríem totes.

Segueixen a aquests casos, comptadíssims i excepcionals, aquelles figures que passen llur genialitat, com una ploma cimbregant en el pompós barret. Sarah Bernhardt figurava al cap d'aquestes, val a dir-ho, amb una gràcia exquisida, i, per tant, era representativa de les interpretacions adulterades, cosa que els públics en general saben agrair amb l'esclat de les ovacions sistemàtiques.

No cal pas dir que d'aquestes dues tendències, és la segona la que ha creat més adeptes, com tampoc cal dir que el cas de l'actriu francesa, amb tot i les seves eminents irreverències, no ha pas sovintejat en els rengles dels seus seguidors.

Si d'altra part examinem el rastre que deixa la silueta desapareguda d'Eleonora Duse, no podem fer més que meravellar-nos de les seves pulcrituds, i contristar-nos d'altra part per la manca de veritable comprensió d'elles mateixes. I diem veritable, perquè si és cert que la Duse fou a bastament ovacionada, en els moments del seu esplendor, creiem que no ho fou mai prou ni adequadament pel reconeixement intangible de la valor veritable del seu art.

Eleonora Duse volia, abans que tot, emocionar-se ella mateixa. Oh! aquest sagrat propòsit, per complet allunyat de l'aprovació d'altri, significa ja tota una vocació, l'admiració de la qual no pot ni deus palesar-se amb les ovacions cridaneres. Eleonora Duse volia, abans que tot, emocionar-se ella mateixa, i arribava per completa la cima d'íntima emoció, perdent de vista el públic.

Se l'endevinava sacerdotessa d'un culte, se la descobria il·luminada per vies d'una devoció excelsa; hom hauria dit que l'aplaudiment venia a desvetllar-la estridentment d'un delitós somiar, i que li era destorb més que altra cosa, i perquè volia abans que tot emocionar-se ella mateixa, encomanava màgicament l'emoció als seus auditoris.

Nosaltres érem ben joves quan admiràvem en la Duse aquell sentit d'austeritat artística, que ja s'avenia també amb el nostre desvetllar a l'admiració, i quasi ens atrevírem a dir que l'art de la Duse ens va assenyalar bona cosa d'encobertes admiracions, que encara professem, i de les quals noensem mai blasfemar si Déu ens conserva la claredat d'enteniment a què ens creiem mereixedors.

Sarah Bernhardt i la Duse són l'escarlata i el color de perla d'una senyera que voleia pels altres, d'una senyera que palesa el renom triomfal i triomfador de dues grans figures del teatre actual.

El color escarlata, però, corre el perill d'ésser poc a poc absorbit per les clarors violents del sol i les malifetes de la intempèrie; el color de perla s'assembla tant a les diafanitats de l'espai, que, en confondre's amb elles, pot aspirar certament a la bellesa infinita.

Divagacions a l'entorn de les direccions teatrals [1924]¹⁵¹

És un fet trist, però és un fet que no accepta rèplica de cap mena, que l'art del teatre consent les més absurdes confusions en la majoria dels aspectes que es promouen al seu entorn, encaminats tots a promoure així mateix un resultat únic, segons es va dient.

Les valors actuals d'avui en dia, ací i per tot arreu, es troba (*sic*) en completa fallida, gràcies siguin donades a la distracció i a la ignorància on les ha sotmeses el concepte equívoc de la pròpia idea fonamental. Ni l'element creador, ni l'element intèrpret, ni l'element espectador, es troben situats en el veritable pla des d'on podrien i haurien de realitzar la veritable comesa en profit de l'obra conjunta.

Certament per a parlar de tot això amb l'extensió que es mereix, ens valdrà més esperar una altra ocasió, que potser no sigui lluny, i avui, emparant-nos en l'espai que ens és propi, parlarem tan sols d'un d'aquests aspectes, derivat del fet «creació i interpretació», que, amb la insistència en què es va repetint, ha pres aires d'actualitat en el món del teatre.

Em refereixo al cas de les direccions. Com cap altre art, el del teatre (i més el del teatre que, avui, s'entén), si sol ésser avar en resultats positius, en fet d'edificació del bon sentit, és, en canvi, d'una prodigialitat meravellosa quant a les classificacions. Un cartell de teatre, una llista de companyia, sembla talment un «menú» de viandes indigestes. Cada nom significa una comesa, però, després cap comesa no és realitzada. I, si ho vol ésser, en molts dels casos no se sabia pas per on posar-s'hi.

És un fet corrent, i que tan sols la rutina més repulsiva pot acceptar, veure en anuncis de representacions teatrals: «Director», aquest tal; «Director artístic», l'altre tal.

I vet aquí que ja ens trobem en plena caricatura.

Quina deu ésser, en aquest cas, la comesa del «director» i la del «director artístic»?

Si considerem el fet teatre com un fet eminentment artístic, el consentiment d'establir dues categories directores, l'una «artística», i l'altra «no artística», del moment que no en porta el nom, valdrà dir que el teatre ofereix caires d'un antiartístic, no tan sols consentible, sinó preferentment rotulable, car aquest director inqualificat sol ocupar sempre la testera dels cartells,

¹⁵¹ «Divagacions a l'entorn de les direccions teatrals», *La Veu de Catalunya*, 29 des. 1924, ed. matí.

mentre que l'«artístic» va generalment estampat al peu amb lletres modestes i avergonyit tot ell.

«Director artístic»... «Director artístic»... M'agradaria tant saber què deu voler dir això!

Jo em creia que el nom de «Director» ja deia prou coses per a ésser entès degudament, i que amb un de sol n'hi havia de sobres per aconseguir quelcom digne de ço que representa.

Perquè, si el teatre és art, i al davant hi figura un nom de director, ni que no digui «artístic», aquell que el porta, bé deu ésser artista, i si ho és, per què se n'accepta un altre que en porta el nom, i que moltes vegades no en té res? I si en porta i n'és aleshores, què hi fa l'altre?

No veiem en tot això un principi, un fonament de desgavells, de malentesos, de confusions deplorables, pels quals el teatre és arribat, arreu del món, a un estat de perfecta anarquia, en uns llocs més ben disfressada de bon sentit que en altres, però pertot davallant a l'insostenible, si un apostolat de llum i de raó, no se n'empara?

Jo trobo molt natural que un senyor es digui director, i si ho és veritablement d'un organisme d'art, ja no li caldrà el qualificatiu d'"artístic", i el més important, encara, serà saber, tant si es diu "artístic" com no, si és un director de debò, és a dir, més clar; si es mereix que li'n diguin o bé no.

Perquè la major part de les vegades, els anomenats directors artístics són una mena d'individus que conceben tot allò que no es pot realitzar. I que, si es pot realitzar, encara és pitjor; individus que de cop i volta Talia els ha cridat en socors seu, i se senten ungits de la inspiració més inflamada. Però, ai, que l'infecte esquelet dels escenaris sol demanar quelcom més que tot això, que fa remor de picarols i és bo per a lluir-ho a la «penya». I és justament arribat aquest cas quan s'imposa el «director», però quina mena de director?

Senzillament, el que ho sigui.

Allí on figure un nom de director, no se n'ha d'acceptar un altre, ni que vingui acompanyat de qualificatiu vergonyant.

Les interpretacions forçosament han d'obeir a un criteri. Tot el que s'aparti d'aquest principi conduirà fatalment a la desfeta. Ja la desfeta avança, i a la desfeta som, i quasi és cosa d'alegrar-se'n, perquè hom pressent les possibilitats de trobar-se a presència d'un camp devastat, on pugui intentar-se l'assoliment de les somiades coses salvadores.

Perquè el teatre realitzat devotament, és un element de salvació... ni que se'n rigui un propietari del Liceu, o bé un assidu concurrent a la Buena Sombra.¹⁵²

¹⁵² La Buena Sombra era un local nocturn de Barcelona situat al número 3 del carrer Gínjol, a tocar de la Plaça del Teatre.

El preciosisme en les presentacions escèniques [1926]¹⁵³

Fa molts anys, el preciosisme en les presentacions escèniques va provar fortuna; en va fer i tot, però va durar poc. Ni que sia cosa passada de moda, pel fet de remoure encara la cua de tant en tant, val la pena d'ocupar-nos-en.

D'un temps ençà, les presentacions escèniques preocupen d'una manera extraordinària els inexperts disfressats d'experts. Sembla com si el teatre no fos res més que un art de presentació. Lleven a la presentació el just lloc que li correspon, que és importantíssim, i, en voler-li donar categoria extrema, arriben al punt de desqualificar-la.

La justa proporció en l'art de presentar constitueix de si la màxima demostració d'un sentiment cabal i equilibrat de l'art del teatre. Se'n parla molt, se'n parla massa; es teoritza abusivament entorn seu; però en el moment vingut d'evidenciar les coses, són molt generals l'ensopegada i la contradicció dolorosa de tot allò parlat i teoritzat.

Quan el senyor Pirandello¹⁵⁴ vingué a Barcelona, i ens va donar aquella mena de conferència de fira, en preguntar-li coses referents a presentació escènica, va respondre prop de bé. Al cap de poc temps veiem reproduïda en la *Illustrazione Italiana* la presentació de l'obra amb què va inaugurar el seu teatre a Roma, i tanmateix ens trobàvem en presència d'un art d'«Izquierda del Ensanche», que no tenia res a veure amb la seva resposta prop de bé. Aquest és un cas dels de la mena que volem dir. En trobaríem cent, mil, i més i tot, per citar, d'ací i de fora d'ací, i és que la fatalitat vol que el teatre sigui acaparat per tothom, i consti que en dir tothom, em refereixo fins a homes que valen molt, sense que això els doni autoritat per a ficar-se en coses que no han cregut dignes d'una preparació, com passa en l'adotzament de les carreres amb títol i diploma.

Però tornem al «preciosisme». La indigestió de prop d'un segle de presentacions formalistes provinent de la gran escola romàntica francesa de mitjan segle XIX, va promoure per reacció dos aspectes en l'art de presentar. D'un costat, la realitat brutal i acarnissada; de l'altre, els primers inicis del pre-

153 «El preciosisme en les presentacions escèniques», *La Veu de Catalunya*, 22 gen. 1926, ed. vespre.

154 Sobre l'estada de Pirandello a Barcelona, vegeu Assumpta Camps, «Luigi Pirandello: la razón de una incomprensión», *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 5 (1996-97): 29-40.

ciosisme. Ambdues tendències foren rebudes amb veritable esclat, per tal com l'art escènic anterior havia arribat a un punt de perfecció insuportable.

La primera d'aquestes tendències va acceptar com a presentadors d'escenaris homes que haurien estat capaços de fer un pessebre irreprotxable. La segona, els pintors de poc èxit, els arranjadors d'aparadors i els afiliats a les escoles del bon gust «legal».

El realisme contundent va caure de mica en mica (com a escola) pel mateix costat que l'empenyia la brutalitat del seu propòsit. El preciosisme va creure equivocadament que la presència d'un cert sector de l'art rus venia a donar-li la raó i es disposava a consagrar-lo.

Però l'art rus era l'art rus, i aquell sector de l'art rus que s'anomenava ballet, era el ballet rus. Ni l'una cosa ni l'altra tenien res a veure amb el pretès preciosisme iniciat, perquè eren i segueixen essent elements de vida pròpia i de qualitats inconfusibles que, desplaçades de llur veritable comesa, es desenten de servir de pretext en cap sentit.

Davant per davant del migrament del bon gust formulari se senten, tanmateix, panes d'un cert barroerisme redemptor, si ens fos portador d'un caient d'interpretació en el màxim sentit del mot.

Interpretar: heus aquí el primer i el darrer dels sistemes consentibles en matèria teatral. Si són molts els intents i les tendències fracassades en el fet d'interpretar escènicament, val a dir que el preciosisme pot comptar-se com el primer entre ells, perquè ha tingut la pretensió de supeditar-ho tot a l'elegància de la seva visió migrada i embustera.

Quin dubte hi ha que el preciosisme ha proporcionat elements feridors dels ulls del foraster, elements estimables en el sentit enlluernador, acusadors, fins i tot, d'aptituds especials? Però aquests elements, com tot el que es produeix al món, en trobar el seu lloc de classificació adequada responen meravellosament per a nosaltres en el cas que ens ocupa. Qui se n'ha emparat? On han fet cap amb aires d'art i d'opulència? A les *revues*¹⁵⁵ avasalladores, que constitueixen avui un mercat importantíssim en el pla del mercantilisme teatral. Passat això, el conreu de les presentacions preciosistes significa un pretext, i quasi ens atreveríem a dir un desconeixement de la cosa tractada.

En tota mena de procés artístic, el més dolorós que pot succeir és la confusió de valors. Com aquelles dones grosses que s'apropien de les modes concebudes per a les dones primes. Val a dir que en fet d'interpretacions escèniques existeixen moltes «dones grosses» entre nosaltres. «Ara es fa així»;

155 La posició crítica sobre les *revues*, Gual la va exposar a «La febre de “La Revue”», *La Veu de Catalunya*, 10 nov. 1925, ed. vespre.

«la tendència actual és aquesta»; «a París vaig veure una cosa...» Però caldria preguntar-los: «I de l'obra, què?» Certament que seria quan la boca es clogués que els fets podrien donar fe d'una orientació veritablement interpretativa. O és que els marcats de recursos d'opulència, que poden facilitar l'acció preciosista, s'han de veure privats del dret d'interpretar degudament? No res de més fals ni més absurd. La raó voltada d'un sentit de modèstia sempre tindrà més força que l'errada vestida de seda, i es pot donar el cas d'una interpretació perfecta amb elements per dessota d'ella mateixa, sempre que l'interpretador cabdal existeixi.

Cerquem-lo amb un fanal, si és que creiem que l'art del teatre és mereixedor d'alguna inquietud, cerquem-lo amb un fanal, ací i fora d'ací, el veritable interpretador cabdal de l'obra de teatre. Ara, si convenim que ens cal seguir els camins establerts, tota reflexió hi serà de més, i les inquietuds dels pobres i escassos que se'n preocupen no serviran sinó per fer riure a les excelses majories, entre les quals no escassegen molts dels qui es dediquen al mercadeig teatral, amb fingiment de bones intencions.

Però, tornant als nostres tretze, direm, per acabar, que el preciosisme, en fet de presentacions escèniques, és avui per avui una mena d'art de senyoreta inintelligent.

Firmin Gémier [1926]¹⁵⁶

És, tanmateix, consolador i encoratjador, trobar-se davant un home que pensa com tu, i al qual amb gran facilitat, i emparat o aconsellat per la més estricta senzillesa, donaries el nom de “mestre gran”.

D'altra part, amb Gémier no és pas arriscat de tenir-hi aquesta mena de franquesa, que no sabria ni podria apartar-se un bri de les normes de la discreció. En molts casos, fins i tot ens atreviríem a dir en la majoria dels casos, l'artista qui ocupa un lloc principal, i ha vist voleiar el seu nom arreu del món, no pot sostroure's als terribles perjudicis que porta el panell de la reputació, i reclou molt endintre seu els caires d'afabilitat i bonhomia, únics que fan possible la veritable comunió espiritual. Contràriament als prescrits de la rutina més o menys il·lustres, Firmin Gémier és, tot seguit de conèixer-lo, un gran company, quan creu endevinar un company en l'home que se li apropa. Fet i fet, no podria ésser d'altra manera en un home com ell qui somia constantment en aquesta confraternització universal, al cap de la qual col·loca enarborada la senyera de l'art.

Firmin Gémier és, doncs, un gran iniciat en el camí de les afeccions, i un perfecte altruista coronat d'optimismes. Si així no fos, mai no hauria arribat a la concepció d'aquesta obra de lligada espiritual que avui per avui el té absorbit heroicament.

Trobarà ressò la seva obra, generosa ja no tan sols en els àmbits de l'opinió general, correntment adversa a l'antipositivisme material, sinó també en alguns sectors de l'anomenada vida artística? Seria dolorosíssima una decepció en aquest sentit. Cal creure, que sí que en trobarà, i és precís i aconsellable aportar-hi tota mena d'esforços per aconseguir-ho. La cosa seria, sens dubte, senzillíssima i constituiria un camí de roses si cada home, qui s'anomena artista, fos un artista, un veritable artista, que no vol pas dir en tots els casos un artífex perfecte, sinó una ànima disposta a l'abnegació en holocaust de la bondat i de la bellesa.

156 «Fermin Gemier» (*sic*), *La Veu de Catalunya*, 30 maig 1926, ed. matí. Firmin Gémier (1869–1933) constitueix amb André Antoine i sobretot amb Aurelien Lugné-Poe i Jacques Copeau, els grans referents de la direcció escènica contemplats per Gual al llarg de la seva trajectòria. En la mateixa pàgina, de l'article que reproduïm, va publicar un article de Gémier sobre «La Societat Universal del Teatre», que es va crear aquell any. En el Fons Gual, es conserven tretze cartes de Gémier, escrites entre el 1926 i el 1931.

De la mateixa manera que el fals elector ha substituït la magnífica llei del sufragi, el fals artista serà sempre una rèmor a enfront de les iniciatives lloables que tenen per divisa l'amor als homes.

Nosaltres no podem veure més que amb un marcat entusiasme el gest de Gémier. La idea d'un acoblament de forces devotes en profit de la humanitat distreta, que conscientment o inconscientment ha creuat tantes voltes pel magí de més d'un artista devot i que avui Gémier tracta de realitzar, pot constituir, d'arribar a maduresa, la veritable ofensiva contra l'ambient de rancúnies i d'egoisme en què viu la societat actual.

Costarà molt poc als acaparadors de vulgaritats, sigui quin sigui l'estament social a què pertanyin, s'anomenin artistes, de respondre amb una mitja rialla estúpidament maliciosa a les altes finalitats perseguides per aquest davanterisme generós. I què. Si l'iniciador de la Societat Universal del Teatre és batut, com nosaltres ho som, en el pla d'aquesta mena de censura que no compromet a res i sap entrebancar conservadorament els propòsits més desinteressats, cap mitja rialla maliciosa ni cap gest de superioritat manllevada no podran res enfront del seu propòsit.

Nosaltres no podem veure sinó amb un marcat entusiasme el gest de Gémier, repetim, car confiem, com és corrent, que pel fet d'arribar de fora de casa les orelles siguin més propícies a les coses que fa tants anys venim predicant i escrivint, sense merèixer més resposta ni més adhesió que la indiferència dels uns i l'anatema burlesc dels altres, anatema que arriba a formar llegenda, i passa de pares a fills, com una tabaquera heretada.

Faci's el miracle. El demés, tant se val. tenim el deure de posar-nos al costat d'aquesta obra iniciada¹⁵⁷ i ens hi posem plens de convenciment, de fervor, i de disciplina. L'afabilitat i la perseverança de Gémier poden rompre tots els obstacles i assolir totes les victòries.

Des d'aquestes columnes ens farem portaveus del desenrotllament d'aquesta iniciativa de germanor salvadora, i val a dir que ni un sol moment ens trobarem en contradicció amb ella, ni haurem d'exercir cap violència per adaptar-nos-hi. Un alt sentit de coincidència val més que una signatura al peu d'un contracte.

La nostra salutació a Firmin Gémier serveixi de preludi a la col·laboració efectiva que li inferim; car, de no fer-ho així, ens semblaria que manquem als propis convenciments, i que enderroquem amb un gest de quie-

¹⁵⁷ Alludeix a la Société Universelle du Théâtre. Sobre Gémier, vegeu *Firmin Gémier, Théâtre populaire*, pròleg de Jean-Pierre Sarrazac (Lausana: Éditions L'Âge d'Homme, 2006); Nathalie Couetelet, ed., *Firmin Gémier, le démocrate du Théâtre* (París: Éditions L'Entretemps, 2008); i C. Faivre-Zellner, *Firmin Gémier* (Arle: Actes Sud-Papiers / CNSAD, 2009).

tud o d'indiferència l'esforç que, sia com sia, venim realitzant per damunt les incompreensions i les mitges rialles condemnadores, que ja fa tota una vida que duren. Tant se val. També els elements en desacord saben esperar, contràriament al que es proposen, i fan en aquest sentit un gran servei.

La paraula de Firmin Gémier estalona la nostra. I la beneïda coincidència promou una santa amistat que seria pecat menysprear.

Dèiem en una conferència donada: «Un dels actes més sublims, per no dir el més sublim, de la vida de l'home, ho és aquell de l'examen de consciència, perquè significa el moment durant el qual l'home tracta de cercar en si mateix la font de tota veritat. És a dir, l'acte de l'home amb l'home, i per l'home.

»Doncs bé, quina altra cosa ha d'ésser, el Teatre, més que un examen de consciència col·lectiva?»¹⁵⁸

Si així pensem, si així revestim l'art del Teatre de totes les dignitats i de totes les transcendències, la completa adhesió a l'obra de la Societat Universal del Teatre, no és més que una conseqüència lògica del nostre credo i de les nostres conviccions.

158 Fa referència a la conferència que Gual va pronunciar el 1923 a l'Ateneo de Madrid, una bona part de les idees del qual va ser recollida en la seva contribució al Tercer Congrés Internacional del Teatre, que es va celebrar a Barcelona el 1929, i que apleguem en aquesta edició. El fragment citat a l'article és recollit en l'edició de la conferència amb el títol *Ideas sobre el teatro futuro*, vegeu *Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y Comunicaciones* (Barcelona: Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1929), 101.

Louis Jovet i la crònica moderna [1926]¹⁵⁹

A la «Comédie» dels Camps Elisis, de París, actua l'actor Louis Jovet ja fa molt de temps. És un dels artistes qui procedeixen de les fileres de Coupeau. Si el volguéssim col·locar en el pla de les classificacions endarrerides, diríem que es tracta d'un actor còmic, però, avui per avui, serà difícil donar-li nom adequat a la categoria d'actor que s'ha fet.

Perquè cal remarcar que la comèdia actual, i prengui's l'etiqueta "actual" en el sentit menys actualista que li veiem donar, no té res que veure amb la comèdia mitjanament còmica que va dominar durant tot el segle XIX i que domina encara com a menja corrent, i barrejada amb tot allò que fa riure sigui com sigui.

La comèdia actual, no precisament la conreada en els teatres en sentit general, sinó la comèdia que es desprèn de la vida d'ara o la matèria còmica de la qual s'empararia un gran comediògraf a l'alçada de Jean Poquelin,¹⁶⁰ és, en absolut, la comèdia de la formalitat més absurda, en contrast de la més absoluta frivolitat que la promou.

Repareu, si no, els aires de serietat que avui es porten a terme les professions completament inútils. Repareu, també, la generositat, perdonavides amb què els homes més indocumentats fan vot d'entesos, i repareu, encara, la facilitat amb què es sol passar de l'absurd corrent a l'absurd apoteòsic, única manera d'atènyer l'aprovació i la confiança de l'opinió pública.

Aquests, i altres caires per l'estil, delators del sentit còmic dels nostres dies, que passa infatuat per damunt dels camins quotidians en tornar-se comèdia palpable, exigirien i exigeixen, de fet, una mena d'intèrprets qui, tant com

159 «Louis Jovet i la crònica moderna», *La Veu de Catalunya*, 30 juny 1926, ed. matí. Gual ja havia parlat de Jovet (1887–1951) en l'article «Luis Jovet. Gran cómico francés», publicat a *Heraldo de Madrid* (26 des. 1925), en què esmentava la seva interpretació a *Knock ou le triomphe de la médecine* (1923), de Jules Romains, i assenyalava: «Louis Jovet es el artista de lo cómico actual por excelencia, a tal punto, que una buena parte de público desconocedor de sí mismo, en muchas ocasiones pondría en dudas las excelencias de su arte; y sea dicho en honor a sus méritos y como testimonio de la admiración que hacia él sentimos.» Gual havia estat a París aquell mes de desembre, on va ser acollit pels responsables de la revista *Comœdia*, els Pitoëff, Jean Sarmant i Louis Jovet, entre altres artistes francesos. Vegeu Adolphe de Falgairolle, «El teatro a París», *La Veu de Catalunya*, 17 des. 1925, ed. matí. En el Fons Gual, es conserven un parell de cartes de Jovet datades el 1926. Sobre la presència escènica de Jovet a Barcelona, vegeu Enric Gallén, «Louis Jovet a Barcelona (1950)», *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 15 (2010): 119–137.

160 Molière (1622–1673).

més s'adaptin al cas còmic que els sollicita, més s'aproparan al fet dramàtic insospitat. És el cas de Louis Jovet.

En primer lloc, aquest actor sent meravellosament el seu temps. El sent, el viu i en fa constantment una crítica aciençada. Com que és un gran treballador, coneix fil per randa les amargors de la brega, que sap, però, disfressar d'un caient d'afabilitat envejable. No hi ha res que no l'impressioni seriósament. Somriu davant la gravetat dels fets, i ennuvola el somriure d'una mena d'esguard investigador en presència de la rialla sistemàtica.

Aquest conjunt d'elements li faciliten l'alta valor còmica de què s'investeix. Una valor còmica perfectament d'acord amb els temps que viu i que investiga.

Louis Jovet és, a conseqüència del que acabem de dir, l'actor còmic més seriós dels actors actuals, i, si voleu encara, l'actor més seriós qui sap més desvetllar la rialla mitjançant un altíssim sentit de caricatura, vestit de totes les formalitats que corsequen hipòcritament la vida actual.

Per això val la pena de fer-ne esment, i també perquè —com es desprèn del que deixem dit— assenyala un nou camí en la comèdia moderna.

Naturalment que, si Jovet no fos prou fort per a descobrir el gran drama que sol amagar-se darrere les rialles sistemàtiques, no arribaria a la meitat d'on ara sol arribar, amb aquella aparent simplicitat de les coses sortides del no-res.

Aquest aspecte contribueix doblement a l'interès que desvetlla el seu tarannà de veritable artista, i, si val a dir que cada època té la seva característica còmica, com un dels elements més fortament històrics coneguts, no podrem menys que convenir que cada còmica reclama els seus intèrprets, que vénen a ésser els meravellosos heralds de la bona nova delatora. Bé, doncs, entre aquests, Louis Jovet ocupa un lloc preferit.

Les serietats còmiques, i les comicitats dramàtiques dels nostres dies, troben en ell l'herald insuperable.

El riure i el fer riure, no és tan senzilla cosa com sembla. Un home qui sap riure, és apte per a exercir d'home seriós, el moment arribat.

No hi ha sinó l'oportunitat per a poder salvar de grans esculls.

Tant la rialla com la serietat, usades fora de temps, produeixen efectes desastrosos de desafinació social conjunta. Per això l'excel·lent promovedor de la rialla justa mereix ésser enlairat a categoria de gran artista.

Per això Louis Jovet, qui representa la rialla crítica actual amb la més exquisida elegància, sigui el que es vulgui el cas de les seves interpretacions, té dret a la reconeixença pública.

Encara les inquietuds entorn de les presentacions escèniques [1926]¹⁶¹

Aquest és, ben mirat, el «cuento» de mai acabar. L'interessant article que el nostre amic «Fly»¹⁶² publica avui en aquest full, en el qual, sens teoritzar —que és el cas?— dóna compte de les teories d'altri, ve a donar-nos la raó respecte d'aquest punt tan insistent.

Fa prop de vint anys que l'art de les presentacions escèniques inquieta fins al punt de promoure polèmiques i de marcar camins. El que abans es resol·lia, generalment, amb un director d'escena i un perfecte escenògraf, guiats tímidament per l'autor del llibre, avui exigeix les prerogatives d'un doctorat en aquest art.

Bé està que el sentit de perfecció es desenrotlli en tot moment, i damunt tota cosa, però cal també que una certa proporcionalitat en reguli els fets.

En parlar de la matèria que ens ocupa, cal abans de res fer-se una pregunta. El qui posa un escenari és un col·laborador de l'autor, o bé un intèrpret de les indicacions d'aquell —o, anant més lluny encara, un intèrpret de certs caires ocults de la producció presentada?

D'una banda, s'ha donat al paper dels muntadors d'escenaris una importància extremada i fora de mida, en el que afecta l'exteriorització de sa comesa, mentre que se li ha concedit; d'altra banda, categoria secundària, justament al que acusa més transcendència, o sigui en l'aspecte reflexiu i modestíssim de veritable intèrpret, que, si accepta la personalitat, rebutja el fet abusiu.

El cas orquestra, que és, ben mirat, una gran lliçó de conjunt aplicable a tots els casos de la vida, ens pot allisonar respecte d'aquest.

Un mestre director i concertador pot acusar meravellosament la seva gran personalitat, atenent-se estrictament a les indicacions de la partitura.

Per què no ha de fer el mateix un bon muntador d'escenaris? Se'm dirà que en força dels casos les obres manquen de totes les indicacions necessàries perquè els autors es limiten a escriure'n el text parlat; i això que és ben cert, revela un dels punts flaquíssims i trontolladors d'aquest art. Aleshores,

161 «Encara les inquietuds entorn de les presentacions escèniques», *La Veu de Catalunya*, 23 oct. 1926, ed. vespre.

162 Es tracta d'Alfons Maseras (1884–1939), que a la secció «Lletres estrangeres» de la *Pàgina literària de «La Veu»*, va tractar de Theodor Dreiser, Jean Cassou i Machado de Assis. Vegeu *La Veu de Catalunya*, 23 oct. 1926, ed. vespre.

el qui es té per intèrpret de la plàstica escènica hauria de renunciar a sa comesa, perquè, si l'autor no sap el que vol, ell no pot pas posar-se davant del qui diu que interpreta, o bé l'autor no és tal cosa, i en aquest cas tampoc val la pena d'esmerçar-hi esforç.

És en aquest punt que les col·laboracions abusives tenen lloc, en aquest punt, justament, que significa la negació del veritable teatre; és en el que solen recolzar-se els caps d'ala actuals per a fer teatre. Hom diria una mena de conxorxa de mitges virtuts.

Sens dubte que força més respectable que aquest cas ho és el d'interpretar plàsticament obres els autors desapareguts de les quals no poden orientar a bastament els seus intèrprets. I diem força més respectable perquè aquest cas ofereix el doble al·licient de tasca, sempre respectuosa, i al mateix temps acceptadora d'una certa filosofia retrospectiva, tant relacionada amb l'obra com amb tots els elements que es mogueren al seu entorn.

Per poc que hom vulgui es donarà compte complet de l'absurd que és el tarannà acceptat a l'entorn de l'art del *metteur en scène*, portat a l'extrem. Si ha d'ésser blanc, si ha d'ésser negre, si ha d'ésser simplista, o bé no, si calen decoracions o se'n pot prescindir; si els escenaris van més bé grans o reduïts; si el triescenari és o no la forma justa; si els volums, si els llums, si el realisme o el no realisme... i a fi de comptes, s'endevina, al darrere d'aquest garbuix, un gran anhel de significació personal, que no té pas massa a veure davant per davant de l'obra oferta al públic.

És una mica dur el que podria resumir tot això, però ni que sigui fent les degudes i escassíssimes excepcions, és un deure no callar-s'ho, o sigui que el qui es vol consagrar artista, «només» pel fet de muntar un escenari, i sacrifica al seu propòsit l'obra absorbida per ell, posa un gran interrogant a la reputació perseguida.

En general els grans intèrprets en el sentit que ens ocupa tenen una pensada i dicten. En primer lloc, val a dir que a espatlles del seu relatiu lluïment personal, esmicolen molts cops l'essència de l'obra interpretada; en segon lloc, pel fet de les col·laboracions de què es volten, és dubtós que la seva pensada arribi a realitat tal i com l'han tinguda, acceptant que l'hagin tinguda com cal. Darrere d'aquests procediments, ve, al seguir del temps, un cert hàbit de combinació de tons i efectes de totes menes, encaminats a la seducció dels públics, i ni que l'obra resti arraulida en un racó, l'art del muntador escènic i de tot el seu estat major triomfa per damunt de tota altra cosa, i passen d'intèrprets a assajadors d'allò que se'ls confia.

Per què aquest propòsit insistent de cercar les complicacions on no s'hi necessiten? Si la paraula *interpretar* ho diu prou tot, per què cal cercar altre sentit a les coses que el tenen definit de sobres?

Si el cas intèrpret fos perfectament descobert als ulls dels qui se'n diuen, és ben segur que tot això no passaria. Però aquest cas significa una demostració claríssima i potentíssima de personalitat humil i eminentment artística, i pel que es veu no deu ésser tan senzill ni tan corrent com sembla arribar-ne a la demostració.

Ara, vestint-se amb plomes d'altri, ja és un cas més concebible i que s'adapta perfectament amb les preferències dels públics de per tot arreu.

Dit tot això, tinc un gran interès a fer constar que em refereixo especialment als muntadors d'escenaris estrangers, que avui per avui les han donades per teoritzar abusivament damunt una matèria que en teoria demana artistes, però artistes, naturalment, en el bon sentit del mot.

Deixem-nos de principis establerts, de punts de vista rebuscats, per tal de voler determinar el que es troba determinat de sobres, i d'excusar, al darre-re de teories, la manca de la presència del veritable artista, interpretador, i convinguem que, en el cas que tractem, serà el més artista aquell que millor s'adapti i amb més devoció tracti la cosa interpretada.

El bon intèrpret descobreix, o ha de descobrir, les normes de sa comesa on no semblen existir, i fins en els casos desgraciats actuals, dels autors perfectament incomplets, la seva intuïció ha d'arribar a fer llum en els punts més confosos, sempre ajustant-se a les exigències de l'obra, sempre humil, sempre intèrpret.

Fent-ho així, no hi ha cap mena de dubte que arribarà a la concreció del seu art, i en conseqüència, abominarà de les inflors teòriques, i els conceptes doctrinals, que saben enfarfegar en lloc d'aclarir i orientar. Cada obra li donarà el seu to, i totes les tendències seran bones si s'adapten a l'obra interpretada.

Però voler fer un art d'un abús de confiança és incontestable, i, encara pitjor, contribueix a redoblar les confusions damunt l'art del teatre, cosa que ens cal evitar per tots els mitjans.

Menes d'actors [1926]¹⁶³

No som partidaris de les modes en fet d'art, però sí que creiem que les formes o els procediments externs d'expressar l'art són sempre fills del moment en què es promouen, i aquesta convicció, aplicada al cas dels intèrprets teatrals, ens porta a la memòria una tria de castes eminentes, que d'altra banda ens dóna la raó respecte del que sostenim, és a dir, que si la moda no ha d'acceptar-se en art, el moment i les circumstàncies compten bona cosa en ell.

Tampoc no ens proposem, a l'objecte de donar més força a les nostres conviccions, oferir al llegidor una revisió de valors que, sens dubte, resultaria fora de lloc. En parlar dels nostres temps, n'hi haurà ben bé prou per a temptejar una avinença.

Existeixen, avui per avui, menes d'actors arreu del món, com existeixen menes d'artistes en totes les branques de l'art. Però val a dir que les castes, en totes les arts que no siguin les del teatre, ni diferenciades entre si per característiques manifestes, viuen més d'acord, o, si es vol, fan més tota una cosa, que no pas les consagrades al culte dramàtic.

No vol dir res que l'art del teatre sigui, de totes les arts, la que més reclama l'esperit de disciplina; el cas és que, per efecte no sabem encara de quines raons secretes i recloses sota la pesantor dels anys, el teatre viu sotmès a la més plaent de les anarquies imaginables. Aquest fet contribueix, com cap d'altre, a la determinació de les menes d'actors que han suggerit el present article.

L'actor va esclatar com una flor d'excepció enmig de l'aldarull de la florista universal. És a dir, que venia a donar, en tots sentits, un gran exemple de submissió i de comprensió infinites; el seu talent, els seus dots, eren posats al servei d'una causa ben enfora dels seus designis, pel sol fet d'una fallera sublim.

L'actor, més endavant, va convertir-se en un individu hereu de les primeres i meritòries submissions a què acabem d'alludir, però ja amb el propòsit de fer-ne una mena d'esquer per la vida.

L'actor, després, i seguint aquesta trajectòria, es va convertir en un firaire.

De llavors ençà —i han passat un munt d'anys— l'actor ha viscut a la recerca de totes les admiracions i de tots els lucre, disfressada, però, d'una inacabable lletania d'adjectius que han volgut disfressar-ne el pecat. Però,

163 «Menes d'actors», *La Veu de Catalunya*, 30 nov. 1926, ed. vespre.

miri's pel cantó que es vulgui, l'evolució ha estat aquesta. Devoció, sentit de lucre i fira, i ara, en aquests moments històrics, som encara a la fira.

Si acceptem la fira i ens fixem en els productes que posa damunt la parada, arribarem a apassionar-nos per la diversitat que ofereix, i això per mica que el teatre ens digui alguna cosa. Sí, això és; acceptem la fira, però la fira d'avui, la d'ara, la dels moments que vivim, i esbrinem-ne el que bonament puguem.

En tots els temes d'ençà de l'evolució pràctica, com en diria un home veritablement pràctic, hi ha hagut dues castes cabdals d'actors. La primera, i la més escassa, ha estat aquella dels actors absorbits pel personatge; la segona, més abundosa, la d'aquells que l'han absorbit.

Aquesta classificació, en aparença tan senzilla, deixa perfectament establerts els límits cabdals de la fauna teatral, si bé no n'esborra els pecats, ni molt menys.

La fira actual en què ens debatem sol ésser encobridora de la ficció més paorosa, i consti que em refereixo a la ficció, ultra la que tan tristament la gent de bon criteri sol acceptar com heràldica del Teatre pròpiament dit.

Ficció, és a dir, ficció en el sentit més barroer que el mot, ja prou trist de si, consent. La manca de basament de la vocació tornada fira pot arribar a tant i a moltíssim més, perquè el teatre davallat a la manufactura d'emoció, sense propòsit enlairador, significa la usura d'ànimes, i ja no cal dir altra cosa per a ponderar el terrible malentès.

Seguint per aquests camins, l'actor de per tot arreu viu sotmès a les rigors del propi acontentament. Una mena d'omnipotència se'l menja de viu en viu, i el priva forçosament de les altes funcions que li podria oferir el seu art.

Naturalment que tampoc serveix de molt, ni és de justícia, el mirar les coses recurrent a les generalitats. De tot hi ha de tot, i pertot hi ha de tot; però, en el cas que debatem ara, les majories són tan absorbents que es fa costós, i molt, destriar-ne les excepcions.

Sempre, en aquella minoria apuntada més endavant —em refereixo a la dels actors absorbits pels seus papers— és possible de trobar-hi una certa esmena, perquè, de fet, no han pas abandonat per complet la sublim humilitat que els pot conduir pels camins del veritable artista. Sens dubte que acarant els caires d'aquesta mena d'actors es podria obtenir l'actor perfecte. És innegable que l'interpret en tota mena d'art, si bé no ha d'abdicar de la seva personalitat, perquè això significaria un suïcidi, ha d'ésser, no obstant, prou fort per a sostenir-la a desgrat del migrat amor propi, i sempre a servei de la cosa interpretada. Heus aquí, justament, la dificultat cabdal, el major triomf de l'interpret. «Jo no he d'ésser jo, representant tal personatge —ha de dir el veritable actor— ans seré tal personatge fos amb mi, fins a tant que esborri el meu jo visible en benefici d'ell». Aquesta escola d'actors

va iniciar-se i va obtenir resultats magnífics durant un relatiu curt espai de temps, cap a la segona meitat del segle XIX, i com a reactiu de l'escola de sublim absorció que havia dominat immediatament abans.

L'actor s'envia de representar tots els seus personatges sense baratar pels trets d'aquests els trets habituals del seu rostre. Aquesta fou una vanitat de la moda, ben curiosa per cert, que, com sempre, anava bona cosa de parella amb l'indole de les obres creadores d'aquells tipus. Prova d'això que diem és que fins en els escassos moments en què es pretenia fer reviure el clàssic, es feia adaptant-lo a les necessitats de la mena d'actors absorbents, i les obres mestres apareixien sota la forma d'adobs irresistibles, que consentien «Hamlets» amb bigoti i «perilla», i «Romeus» amb el cap arrissat, i la piga d'en Rossi.¹⁶⁴ Però s'havia acordat que, en fet de teatre, tot era convencional... La segona meitat del segle XIX s'oposà bona cosa als extrems alludits, i va cap al realisme —sense encara saber ben bé per què, però hi va. El «tipus» és quelcom sinònim de l'actor, i en certes ocasions s'arriba a sentir-ne la preocupació. A tal punt és així que força vegades el tipus obtingut val més que el personatge i que l'obra que l'han promogut, però cal reconèixer que, en aquest punt, l'actor absorbit és més actor que no pas l'absorbent de què hem parlat.

En la nostra escena catalana passem per un moment curiosíssim, durant el qual les dues tendències s'encarnen. És el traspàs, és el bell punt de l'evolució palesat en un mateix terreny i personificat per les figures d'en Garcia Parreño¹⁶⁵ i en Lleó Fontova.¹⁶⁶

Més endavant, com és conseqüent, es passa del realisme a la ficció, en profit d'una realitat abusiva, i els italians, principalment, arriben a una tal adulteració del rostre, i a un tal abús del postís, que fa enyorar la màscara.

Decididament, l'actor absorbit és el veritable actor, però el que interessa saber i posar ben bé clar és fins a quin punt l'absorció ha d'ésser-li consentida. Ah!, sense això, sense aquest punt dolç a resoldre, les arts serien del domini de tots, i en conseqüència perdrien tot encant.

164 Ernesto Rossi (1827–1896), actor italià, que va ser un dels intèrprets i promotors més destacats del teatre de Shakespeare al segle XIX. Vegeu Laura Caretti, *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800* (Roma: Bulzoni Editore, 1979).

165 Joaquim Garcia Parreño (1821–1880), actor que va actuar als teatres Principal i Romea, on va estrenar obres com *Lo rector de Vallfogona* (1871), *La dida* (1872) i *El ferrer de tall* (1874), de Frederic Soler, en què també va participar Fontova.

166 Lleó Fontova (1830–1890), actor i autor teatral, que va fundar amb Joaquim Dimas i Frederic Soler La Gata (1864) i més tard va contribuir a crear la Secció catalana del Teatre Romea. Vegeu Josep Artís, *Semblança de Lleó Fontova* (Barcelona. Publicacions de la Institució del Teatre, 1936).

Una certa tendència ben moderna sembla aconsellar la solució al punt exposat, és a dir, l'obtenció de l'actor absorbit, més que pel mitjà de l'artifici, per un desdoblament anímic sense afectació, ço que equival a dir per un altíssim sentit de comprensió i d'acatament. Però, per arribar a tant, cal esporgar d'aquest arbre centenari de la faràndula tot el brancatge de prejudicis; tota una tradició d'errades i de supèrflues coses, que han fet de l'actor una mena de maniquí de vanitat i petulància, quan no un absorbidor sense fre de les excel·lències espirituals dels qui s'hi abandonen confiadament.

Coses a dir. Elogi de la Pitoëff [1927]¹⁶⁷

Ludmilla Pitoëff és un cas que mereix l'atenció i la reconeixença públiques. És el cas de l'artista, de la veritable artista que ho dona tot, i desposseïda d'allò que lliura generosa, es queda inflamada d'un amor que la consum i la sublima. Generalment, les grans actrius, les actrius mil cops retratades i escampades pels aparadors de les ciutats, van pel món passejant una encoberta supèrbia que no les abandona mai, així com si fossin una mena de pagons reials que tothora tenen consciència de llur comesa decorativa. En aquestes actrius, és correntíssim que els sentiments i talent artístic que posseeixen, perquè és ben cert que en posseeixen, moltes vegades experimenten disminució darrere l'habitudo de l'inflament que les manté interessants davant de l'opinió, és a dir, que l'ofici d'artistes les té esclavitzades, i en constant amenaça d'un cataclisme poc menys que inevitable. La Pitoëff, en contrast amb aquests tarannàs a l'ordre del dia, més que una actriu de cartell, és una ànima sotmesa al teatre per un altíssim voler. Jo almenys no la sabia definir d'altra manera.

Si solament ens referíssim a la seva interpretació de *Santa Joana*, aquest criteri podria semblar interessat. Ella és sempre ella, sense ésser ella, perquè a través de la dona viu el personatge que interpreta amb una absoluta abdicació d'ella mateixa, i això és precisament el que la fa sublim, i la col·loca llegües enllà dels prescrits escènics.

La Pitoëff és un esperit, moltes vegades amb menyspreu del cos; i així i tot, el seu embalum tot ho emplena. El seu art és d'una realitat que deixa la realitat enrere, i d'una idealitat ponderadora de la realitat mateixa. No és una actriu, és una ànima exaltada pel fet poètic; és una flama divinitzada per un poder sublim; és una mena de santa produïda per les puritats escèniques.

Aquesta impressió, que és la que ens va causar quan per primera vegada la veiérem ben lluny d'aquí, i la que ens ha causat cada cop que hem anat veient-la, sigui la que es vulgui la tendència de l'obra interpretada, fa pensar

167 «Coses a dir. Elogi de la Pitoëff», *La Veu de Catalunya*, 2 febr. 1927, ed. matí. Poc més d'un any i mig abans, arran de protagonitzar *Sainte Jeanne*, de G. B. Shaw, Gual havia escrit un altre article sobre l'actriu, «Ludmilla Pitoëff», *La Veu de Catalunya*, 17 des. 1925, ed. matí. Els Pitoëff van actuar al Teatre Novetats de Barcelona entre el 29 de gener i l'1 de febrer del 1927 amb un repertori format per *Sainte Jeanne*, *La puissance des ténèbres*, de Tolstoi; *Celui qui reçoit les gifles*, d'Andréiev, i *Jean Le Maufranc*, de Jules Romains. Sobre el paper de Pitoëff com a director, vegeu André Frank, *Georges Pitoëff* (París: L'Arche Éditeur, 1958), i l'antologia de textos a càrrec de Noëlle Giret, *Georges Pitoëff, le régisseur idéal* (Arle: Actes Sud-Papiers / Centre National du Théâtre, 2001).

molt, i ens convenç cada vegada més que en fet d'art, com en fet de consciència, hi ha escollits, consentits i deixats de la mà de Déu.

La Pitoëff és una escollida. Per això, i res més que per això, n'hi ha prou d'haver-la vist una sola vegada en el paroxisme de la seva actuació, perquè mai més se'ns esborri de la pensa.

D'ella serà impossible guardar-ne recordança de vanes opulències, de gustos premeditats, de mitjos riures temptadors; d'efectes receptats, i de tot allò que la gent sol dir-ne art... però ens restarà sempre un sacseig al cor, sense atinar de què es va valer per tal de produir-lo. I ella, ho sap del cert?... i si no ho sabés, què hi faria?... Però sempre seria el signe d'una gran espiritualitat conreada en els camps de la lluita més generosa, i això la consagrada artista per damunt de tots els artistes, sense aires ni apariència de celebritat, ço que equival a dir artista mil voltes.

Hem de tenir per un triomf el fet que Barcelona l'hagi rebuda amb l'acatament i l'entusiasme que mereix, valorant com cal un cas extraordinari de puritat, en els moments en què la puritat és tan cara de deixar-se veure.

Ideas sobre el teatro futuro [fragments, 1929]¹⁶⁸

[...] «Ideas sobre el teatro futuro» sugiere, sin duda, el concepto de las innovaciones teatrales, así en el sentido creador como en el de las interpretaciones en general.

Si bien es cierto que estos dos aspectos me apasionan, y no tengo escrúpulos en deciros que hace años vengo militando en su favor con todos mis entusiasmos, y también con todos los agravantes por este punto impuestos, asimismo os digo que, dado el fin que persigo en estos momentos, no tienen para mí más que una relativa importancia.

«Ideas sobre el teatro futuro» significa, en mi caso, una divisa redentora, y será preciso que fije vuestra atención sobre este extremo, que de hecho encierra la clave de mi discurso.

* * *

Nuestra generación se halla a las puertas del fracaso, gracias a los engaños y halagos de un siglo XIX enfático y petulante, que se llamó luz, ideas, mecanización, sistema, libertad inclusive y, llevado a la mayor edad, encontró por legado el mundo poco menos que en ruinas, gracias al mal entendido crónico, que emanó de aquellos principios enfáticos y petulantes.

168 «Ideas sobre el teatro futuro», dins *Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y comunicaciones. Tomo segundo* (Barcelona: Publicaciones del Instituto del Teatro Nacional, 1929), 35–154 (fragments). El juny del 1929, la Société Universelle des Théâtres va celebrar a Barcelona el Tercer Congreso Internacional. A les acaballes de la dictadura de Primo de Rivera, Gual, que va avalar la proposta finançada per la Diputació de Barcelona, va aconseguir l'assistència d'algunes personalitats destacades del món del teatre europeu, si bé aquesta circumstància no va evitar que s'acarés amb la indiferència, el rebuig o la manca de suport de determinats sectors del món teatral català, tal com alludeix a les memòries (*Mitja vida de teatre*, 327–328). Segons consta a la *Memoria de Secretaría* (Instituto del Teatro Nacional, novembre del 1929), la ponència de Gual es titulava «Vers un théâtre nouveau», tanmateix es va publicar amb el nom d'«Ideas sobre el teatro futuro», dins del *Tercer Congreso Internacional del Teatro. Estudios y comunicaciones*. És el text que editem fragmentàriament. A banda del text publicat, i amb el títol «Hacia un teatro nuevo», es conserven actualment dos documents manuscrits, un de cent vint-i-cinc quartilles, datat el 1923, que deu correspondre a la conferència pronunciada per Gual a l'Ateneo de Madrid aquell any; l'altre, sense títol ni data, sembla uns esborranys fragmentats del primer manuscrit. Es conserva també un tercer document mecanografiat de cinquanta-dues quartilles amb notes i fulls afegits manuscrits (carpeta 42, Fons Gual). No s'ha conservat, en canvi, la traducció francesa de la conferència, segons que consta en la carpeta 49 del Fons Gual. Sobre el contingut del text publicat, vegeu Bonnin, *Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic*, 44–51.

Ante los temores de la catástrofe definitiva, los hombres intentan aproximarse constantemente, pero por ningún lado aparece un síntoma de sincera enmienda, porque el miedo y el egoísmo hacen estéril todo esfuerzo, y también porque perdimos el sentido de simplicidad, único salvador y único propulsor de la oculta fuerza salvadora.

¡Pecado, que sólo tras un anhelo de redención podremos atenuar para aliviar en lo posible nuestro suplicio, mil veces merecido!

Yo no quiero, ni debo, hablar extensamente de este sentido de adulteración general, donde cayeron los sentimientos humanos para llegar al caso Teatro, que es el que en estos momentos nos interesa; pero yo me atrevo a suplicar de vosotros, que cada cual por su cuenta refleje en su ánimo, siguiendo los aspectos de la vida que mejor se le adapten, esta anarquía imperante y sin propósito, que por momentos hace dudar de la propia existencia, para que así os halléis mejor dispuestos a escuchar mis palabras.

Por ocupar el Teatro un lugar preferente entre los grandes errores que colaboran a la obra destructora de la humanidad, me interesa insistir diciendo que «Ideas sobre el teatro futuro» significa una divisa redentora y hacer constar, al propio tiempo, que, si bien es cierto que preconizo con vehemencia el pecado del Teatro, debo, no obstante, declarar que yo no pequé a sabiendas sobre su campo.

Habré pecado en otros, ¡qué duda cabe!, y tendré señalado mi sitio de expiación ya en este mundo, que aparece como una enorme estepa de penitentes; pero mi alma se halla pura de pecado en el caso Teatro (no tanto en el caso acierto, de mis sinceros pasos en él) pero pura en ideal, sí, y por esta razón es con la cabeza muy alta que acometo la misión redentora de un pecado ajeno, que desde luego hago mío, por amar a los demás. [...]

Me diréis que se ha teorizado mucho sobre el valor positivo de las finalidades teatrales y su eficacia. Sí: ya lo sé. Yo os citaré centenares de cosas dichas por hombres ilustres (y conste que no lo tendría a mérito) que se erigieron en propagadores de aquel arte, lista interminable que abarcaría de Platón a Víctor Hugo, sin hablar de la tinta y las palabras vertidas modernísimamente al mismo objeto. Existe, sin duda, un inconsciente acuerdo universal acerca de la finalidad del Teatro, el mismo que rastreramente existe de la honestidad, concepto por el cual es de buen tono defender los principios de honorabilidad teatral en el discurso, en el artículo, en el libro; pero tras el artículo, tras el discurso, apenas corregida la última prueba del libro, es cosa consentida acudir al Teatro infecto, destructor, no tan sólo de los principios que debieran regir el Teatro salvador, sino del mismo público, que le frecuenta.

No fue más que un tópico, una de tantas razones huecas que, como marca falsificada, pretende dar patente de garantía a cualidades que tan sólo po-

seemos por mera rotulación. Y es que, aunque resulte triste confesarlo, por encima de todas las teorías y de todos los empaques de erudición, nadie vió en el Teatro otra cosa más que un mero espectáculo. ¡Tan ciegos somos!

He aquí el error, el pecado de distracción sobre el cual las confusiones surgieron y se llegó donde se ha llegado.

Si de otra parte pretendemos analizar cuál haya sido la pureza de los organismos teatrales al seguir de la Historia, nos hallaremos en el caso de las decepciones más inesperadas, pudiendo intentar tan sólo descubrir una sombra de ejemplo en dos momentos precisos, y de cuyos fracasos surgió la miseria actual.

Me refiero al Teatro griego, especialmente en su etapa de esplendor, y a los tres primeros siglos del Teatro cristiano.

No es sin cierta aprensión que vengo a citar el Teatro griego.

Como yo, os habréis fijado con cuánta facilidad y desenfado se habla de los griegos en materia teatral, cuando no se tienen cosas propias que decir, y ello se apoya seguramente en la comodidad que representa echar las cosas lejos, porque al propio tiempo que inviste de ciertos aires doctorales, uno se halla protegido por la lejanía, que suele ser la celestina de los malintencionados y de los tontos.

Por todo lo cual me apena verme en el trance de citar a los griegos; pero por más que le di vueltas al asunto, me fue imposible prescindir de este medio, por el que podré, seguramente, dar fuerza a mis ideas. Hablaré, pues, de los griegos, ya que es fuerza hacerlo así, y hablaré de otras cosas pasadas, porque es preciso remover el saco para balancear debidamente este debe y haber de lo apenas sospechado, que puede venir en auxilio de las bellas cosas presentidas. [...]

No hablamos de la distancia que separa aquellos de nuestros tiempos, ni de la inadaptación de las costumbres antiguas, para servir de pretexto o de contradicción a mis aserciones. A la misma distancia nos hallamos de la leyenda escultórica y arquitectónica de aquel pueblo, y aquella plástica y aquellos monumentos, no tan sólo no cayeron en desprestigio, sino que por la fuerza de su belleza, se adaptaron a razas, a épocas y hasta a religiones, en contraposición a sus principios sentimentales, y ocupan sitio preferente en los campos más avanzados de la estética moderna, como lo ocupa también la bondad íntegra del caso puramente trágico merced a la cual es hoy tan vivo Edipo como lo fue al dramatizarle Sófocles.

¿Por qué? Pues, porque la arquitectura, la escultura y el caso eminentemente trágico de la civilización helénica se apoyaron en principios de belleza eterna.

No así el caso institución teatral, por la cual no puede ni debe servirnos de ejemplo en estos momentos de ansias regeneradoras. [...]

[Sin embargo], pasan por la historia cuatro momentos sobre los cuales era lógico concebir esperanza en pro de la definición ideal concreta del Teatro y su puesta en práctica.

Me refiero a la revolución francesa, a Bonaparte, a la gestión moderna del Imperio Alemán y, últimamente, al advenimiento de los soviets.

La revolución, que fue seguida con grandes inquietudes por la Europa entera, creyendo que dejaría, tras unos caminos de abolición, marcados los caminos nuevos en muchas de las manifestaciones del espíritu, no avanzó un paso en materia de Teatro, y siguió, tal vez, en sentido de retroceso, por los derroteros que le legaron los errores pasados, especialmente los procedentes del siglo XVIII, que precipitó, de una manera definitiva, el advenimiento de aquellos errores al Estado oficial. [...]

No: la revolución no sintió en absoluto el problema del Teatro, y la tradición del 1800 fue, aproximadamente, la misma del 1760, a causa de haber pasado distraídamente cerca de él, por más que cerca de él legislara de una manera egoísta y poco interesante. [...]

Un ridículo deseo de adaptar las fórmulas clásico-paganas a los puntos de vista de la República naciente, aconsejó, de otra parte, a sus representantes el menosprecio más radical hacia las tradiciones medievales que, sin duda, podían contener los gérmenes ordenadores de la propia revolución, y aquel sentido clásico mal adaptado, la corona de olivo grotescamente unida a la escarapela roja, condujo al pueblo hacia un sentido de discordia con su modo de ser, causa que, a pesar de no haber querido reconocerse, impidió resueltamente el avance característico y salvador del momento sobre los destinos del Teatro. Y pasó la ola innovadora sin dejar rastro de enmienda, y los hombres de la revolución se erigieron en sucesores del arcontado¹⁶⁹ y de los poderes monárquicos, por el mismo pecado de distracción. [...]

Porque, ¿dónde dejó Bonaparte la institución salvadora?

Aceptó los Teatros oficiales, los amplió y protegió el Teatro general, sometiendo a su estricta voluntad, para mejor manejarle en las ocasiones que le parecieron propicias política y socialmente, acentuando este aspecto al matizar, en muchas ocasiones, su popularidad, siguiendo los triunfos guerreros o diplomáticos. Y legisló, legisló como nadie, en materia teatral. [...]

169 Sobre aquesta figura de la magistratura política de la Grècia clàssica, Gual s'hi havia referit unes pàgines abans en aquests termes: «El Arcontado supo reglamentar todo lo relativo al organismo Teatro, y fue, como hemos indicado, el verdadero protagonista en él, siempre con miras egoístas que aseguraron su acción de Estado; pero el Estado faltó en ideal cierto —esta es la verdad— para investirse de la fuerza necesaria y con ella impedir la avalancha salvaje de la risa en desorden, de la cual la grosería aristofánica fue heraldo, séquito y ser supremo a la vez» (p. 62–63).

Y es que Bonaparte, como la mayoría de los hombres que han tenido en sus manos los destinos de una nación y, por influencia, la derivación de múltiples destinos nacionales, si cuidó del Teatro, a decir verdad, con más solicitud que todos, no fue, sin embargo, más allá de los tópicos establecidos en hecho de finalidad, y se creyó sobradamente saldado con sus responsabilidades morales y materiales, por el hecho de un sinnúmero de articulados que sujetaron el Teatro al engranaje de su máxima autoridad. Pero la idea luz, la idea institución de humanidades, ¿dónde las dejó el ordenador de la revolución?

Pocos ejemplos, o ninguno, podemos sacar de las organizaciones teatrales contemporáneas del Imperio. [...]

Las ideas cosmopolitas que hallaron eco en el corazón de los hombres eminentes, el ideal artístico de los dos amigos [Goethe, Schiller], que se immortalizan hoy en el pedestal de Weimar determinando el helenismo alemán; las escuelas románticas que, partiendo de Klopstock,¹⁷⁰ se esparcieron rápidamente propulsando los sentimientos generosos en las lumbreras y los avancismos filosóficos, este legado de bellas semillas, al lado de un propósito de dominación por la inteligencia que pareció presidir las orientaciones germánicas a partir de la apoteosis de Versalles, todo hacía presumir que Alemania, atenta a los progresos científicos y sentimentales, hija modernamente de un momento de altruismos regeneradores, se habría acogido al Teatro para hacer de él el faro guiador de tanto bajel esparcido por los mares de la desorientación fatal y destructora. Pero Alemania, si sintió el montaje teatral, como tantos otros montajes ha sentido, le dejó hueco de propósito, como tantos otros propósitos huecos; le constituyeron en constructora de armazones perfectos, y a la esperanza de resurgimiento teatral que podía cifrarse en sus propósitos, ha seguido el desencanto, asimismo, de error y de distracción. Tampoco, pues, Alemania nos ofrece una solución redentora. [...]

Y veamos ahora el caso de Rusia. [...]

El interés y las inquietudes que despertase la revolución francesa en el resto de la Europa expectante, se repiten hoy, si cabe, con mayor zozobra. Lo constituido perece; al sacrificio enorme de la abolición, poco menos que total, se espera que seguirán los regismos de edificación nueva y saludable, pero, entre tanto, el interrogante, ora de luz, ora de sangre, no permite ver claro en el porvenir de aquellos acontecimientos, que será, sin duda, el porvenir de una civilización nueva. [...]

No ha resuelto la Rusia Soviética este problema por el solo hecho de haber socializado sus teatros, así como tampoco por el de haber entregado algu-

170 Friedrich G. Klopstock (1724–1803), poeta alemán, autor de *Der Messias* (1748–1773).

nos de ellos a grupos de artistas a los cuales apoya económicamente a cambio de algunas exhibiciones gratuitas. Intención buena la hay sin duda en estos hechos que tienden a resolver ciertos puntos del nuevo organismo teatral, pero la palabra santa se impone por delante de todos los auspicios redentores y sin ella no será posible llegar a un acuerdo que los una todos.

Al lado de estas leves intenciones de enmienda, aparece vivo y latente el equívoco infiltrado por las tradiciones de la rutina, que elevaron a suprema expresión de arte a la máquina infecta que denomina ópera; y en contraposición de la rutina, favorecidos por la neurosis del momento frenéticamente evolutivo, las tendencias más nuevas, con razón o sin razón de serlo, pretenden invadir los campos de la acción teatral.

El Teatro Kamerlin [*sic*]¹⁷¹ y el Teatro Zon [*sic*]¹⁷² nos dan muestras de ello y amenazan, bajo un propósito de redención, contribuir a la confusión más desesperante.

No: tampoco en este sentido nos resuelve nada en definitiva la Rusia de los Soviets, que, sintentizándolo, tan solo ve en el Teatro un espectáculo socializado.¹⁷³

No vayáis a creer, señores, que me alenta un deseo destructor. Todo lo contrario.

Yo detesto el Teatro por el Teatro. A medida que se acentuó mi vocación, a medida que esta vocación afirmó sus raíces en los dolores de su propia gesta, he experimentado más vivas las ansias de depuración sobre los destinos de mi Teatro, y me hago un deber el difundirlo por doquier que paso, seguro de reportar grandes beneficios a los que en parte comparten mis ideas, y a los que no las comparten, aun más.

Yo he sufrido y sigo sufriendo los horrores de la terquedad de mis puntos de vista en estas materias y lo tengo a gloria, que no cambiaría por otra, ya que por mi vocación me impuse el deber de encontrar llano todo camino abrupto, con tal que sea el mío y a su cúspide vislumbre la realización de mis sueños.

171 Es tracta del Teatr Kameni (1914–1950), de Moscou, que va ser fundat i dirigit per Aleksandr Tairov.

172 Deu fer referència al Teatr Zon de Moscou, un dels teatres de l'empresari Ignati Zon. El 1920 es va convertir en la seu de la companyia Teatr-studia KhPSRO, que va dirigir Valeri Bebutov, una persona afí a les idees de Meierkhold. A partir del 1920, alguns membres de l'esmentada companyia es van incorporar a la de Meierkhold. Posteriorment Meierkhold va canviar el nom de la seva companyia i la va anomenar Teatr GITIS; el 1923, Teatr im. Meierkholda, i a partir del 1926, Gossudàrstveni teatr imeni Meierkholda.

173 En una entrevista de Domènec Guansé, Gual va parlar de les representacions del teatre rus de Ievgueni B. Vakhtàngov, que va veure a París, «El teatre rus a París. Del Congrés de l'Associació Universal de Teatre», *La Publicitat*, 3 jul. 1928. Volem agrair al professor Ivan Garcia Sala la documentació que ens ha facilitat sobre el teatre rus.

Para mí no es ni puede ser el Teatro el organismo formal y frío, ni el edificio monumental, ni el convenio de Estado; para mí tampoco puede serlo el problema resuelto de la aclamación pública, si no contiene identificada la idea de redención propia y ajena, y para ello es preciso librarle del contacto con toda seducción fugaz para ponerle de cara a la luz de las verdades eternas: de la bondad de la belleza.

Y ahora se impone que yo os diga qué creo que debe ser el Teatro.

Uno de los actos más sublimes, por no decir el más sublime de la vida del hombre, el examen de la propia conciencia, porque significa el momento durante el cual el hombre trata de buscar en sí mismo la fuente de toda verdad. O sea: el acto del hombre con el hombre y para el hombre.

Pues bien; ¿qué otra cosa debería ser el Teatro más que un acto de examen de conciencia colectiva?

Los hechos de la vida real e ideal, estetizados por voluntad del artista, constituyen el bloque de nuestras acciones internas y externas, sobre las cuales proyecta sombra la majestad de nuestras almas.

Se trata de unos momentos solemnes, señores; se trata, asimismo, del hombre en presencia del hombre, y pensad ahora con qué desaprensión se realiza, con cuánto menosprecio y ausencia del propio respeto.

Siendo el arte que más se ha prodigado, en el que todavía no halló el sentido de dignidad por el cuál fue puesto al servicio de los hombres, y porque los hombres pecaron de distraídos, toda nobleza se ausentó en torno suyo, y una plaga de mercaderes, unos con hábitos de tales y otros disfrazados de puritanismo, y por lo mismo más peligrosos, hicieron de él su campo de acción criminal mil veces.

Pero este sentido de alto, de único Teatro concebible, que os dejó apuntado por medio de un caso comparativo, yo deseo dejarle fijado al auxilio de una tesis, que es la mía. Oídla.

* * *

Todos los pueblos de la Humanidad, no importa en qué momento de la Historia, necesitaron siempre de una religión, para acercarse al más allá, para familiarizarse con lo desconocido, que es en toda religión símbolo de paz y de justicia.

Los vehículos que en todos tiempos condujeron a los pueblos por los caminos de esta realidad ideal, fueron las virtudes.

En consecuencia, la reunión de las virtudes ha constituido un todo armónico y ascendente, hacia la finalidad religiosa.

* * *

Todos los pueblos de la Humanidad, no importa en qué momento de la Historia, necesitaron siempre de la belleza, para acercarse, familiarizarse y embelesarse con el sentido de perfección palpable y comprensible.

Los vehículos que en todos tiempos condujeron a los pueblos por los caminos de esta humanísima aspiración, fueron las virtudes estéticas, que llamamos artes.

Siendo el Teatro el arte que las acepta y las reúne todas, y por esta circunstancia permite acercarse a la belleza, ella misma debe ser considerada como segunda religión de los pueblos o como la religión del estado civil de los hombres.

* * *

Ni por un solo momento aceptéis la idea de que estos puntos de vista fueron ya resueltos por Grecia y por el Cristianismo. No: aquellas constituciones pagaron precisamente sus errores en el error de querer hacer un todo de su Teatro y de su religión. Los peligros que entrañó aquella concepción, hemos visto cómo se pusieron de manifiesto por los abusos surgidos entre dos elementos que, si es cierto que pueden y deben completarse, en modo alguno deben fundirse en uno solo. Y yo, que por poco que no pusiera de mi parte, sería un fanático del Teatro, soy quien digo esto, porque del mismo modo que concibo y acepto toda lucha imaginable, para sacar al Teatro de los abismos de corrupción y de cosa hueca donde se halla sumido, estimo, asimismo, que se le debe colocar en su justo punto de acción, para que su alta influencia sea eficaz y definitiva.

El Teatro debe ser la segunda religión de los pueblos, a servicio, si se quiere, de la religión madre de aquéllos; pero colocarle en su mismo plano, siempre conduciría, por efectos de las incompetencias expuestas, al retroceso y a la desviación de su verdadero cometido.

Si la concepción que tengo del Teatro es la que vengo a exponeros, no os extrañará el divorcio inconciliable que sostengo con el Teatro actual de todas partes, especialmente en lo que hace referencia a los puntos de vista ideológicos.

Yo veo el Teatro actual como un monstruo. Se le vistió de todos los colores para darle apariencia de cosa consentida, pero, salvo rarísimas excepciones de algunos intentos y algunas realidades, el Teatro actual es el antro de las pasiones desviadas, cuando no bajas, y el mercado de la adulteración sentimental de los pueblos, así en la risa como en el llanto. Espectáculo infecto, no otra cosa.

Y observad que, a medida que el mundo ha fingido un mayor desarrollo en su gestión civilizadora, la distancia entre el espectáculo y el Teatro ha sido más enorme.

Y es que, por encima de las opulencias y hasta de las perfecciones que se pusieron en ciertos momentos a servicio de lo que se ha dado en llamar Teatro, sin serlo, faltó siempre algo de fe y de iluminación.

* * *

Si aceptáis mis puntos de vista doctrinales, opinaréis, conmigo, que la renovación exigida por ellos significará fatalmente un cambio completo en los elementos que deben integrarla.

Ni los autores accidentales, ni los intérpretes amoldados al error vigente, ni el ambiente de sola diversión pública que elaboró la masa espectadora trivial y abusiva, hija de tantos abusos y trivialidades provenientes del fracaso inicial, ni, asimismo, el concepto crítico imperante, pueden tener, en nuestro caso, un papel apropiado y, me atrevo a decir, digno de aquella finalidad moral y estética.

Como toda gestión falta de base, el Teatro no pudo más que aceptar la ficción en todo, y por esta causa todos los elementos que se ofrecieron a su colaboración han sido, y siguen siendo, ficción y no otra cosa.

Pero del momento que el Teatro ocupare el sitio de dignidad que le señalamos, la ficción sería por completo proscrita de su seno, para dar paso a las realidades vocativas que deberían sostenerle en el esplendor de su cometido. [...]

Si cada uno de los elementos colaboradores a la obra del teatro actual aporta resuelto un problema de emoción alrededor de la obra que les sirve de pretexto, ¿quién será el verdadero autor de la obra? ¿Todos? ¿Ninguno? No. Para cultivar el Teatro nuevo será preciso que los creadores se valgan por ellos solos en posesión de todos los elementos que mejor puedan resumir el acto emotivo. De no ser así, no tengáis la menor duda de que el Teatro va camino de la desaparición.

No puede servir de excusa el esfuerzo que representa hallarse en posesión de un sinfín de materias impuestas a un solo individuo con tanto de alcanzar el fin propuesto. ¿Y el médico, y el arquitecto, y el ingeniero? ¿Cuántas materias vienen obligados a asimilarse durante los años que consagran a sus estudios?

No hay más que una pregunta a hacer.

¿El ideal del autor dramático se apoya en el puro azar o significa una vocación consciente?

En el primero de estos casos, todo absurdo debe considerarse como una cosa lógica; en el segundo, todo sacrificio respondiendo a un propósito, toda imposición en favor de una mayor afinación de ideales y facultades, será poco, con tal de hacer una religión de su arte.

Se ha dicho, con insistencia, que Teatro no es otra cosa más que realización literaria de un hecho. Aun cuando compartiera este criterio, la sola etimología de la palabra Teatro me lo vedaría por completo.

Yo quiero que sea Teatro la emoción derivada de un sinfín de otras emociones, y exijo que todas sean cuerdas de un mismo instrumento. El Teatro no es literatura, no es pintura, no es música, no es ambiente, pero lo es todo, fundido y amasado en un conjunto armónico de emoción, sin acertar dónde empiezan y dónde acaban los términos consentidos, las vibraciones de estas notas que, pulsadas por una sola mano, alcanzan las seducciones del concierto.

Todo lo que no vaya por estos caminos resultará irrespetuoso para el Teatro de mañana.

Wagner, que fue un gran vidente, se aproximó mucho a la suprema aspiración, pero cayó del lado de la plástica, cuyo sentido no dominó de una manera cierta. Sus personajes, envueltos en la música, dijeron lo que sus ansias de poeta concibieron; en ciertos momentos la música resultó lo que la palabra no alcanzara a revelar; entre la palabra y la música, el autor único supo y pudo establecer un plan de compensaciones que jamás habría alcanzado de ampararse en la colaboración consentida, pero plásticamente no sucedió lo mismo, y no me extenderé sobre este punto, porque no fue mi intención discutir a Wagner el apogeo de su gloria. [...]

Es, pues, preciso abogar por el advenimiento del autor completo, del que conciba, del que resuelva y realice la obra orquestral de la dramática moderna.

Considerando el autor como es hoy día, concibe y realiza solamente el texto de la obra teatral. En consecuencia, es esclavo de aquéllos que deben aportarle el resto de elementos para expresar lo que él solo concibié, y fatalmente se establece un torneo de lucimientos que dan por resultado la inexpressión, destructora de la intención de la obra.

Cuando hablan los personajes, se realiza la obra; cuando el ambiente escénico se revela, por unos instantes, desposeído de todo otro elemento, se realiza el drama; cuando la entonación de un traje nos afirma el personaje, se realiza el drama.

La concepción de ideas, de tonos, de líneas, de ambientes, de ruidos, de acordes, de silencios, ved ahí el drama, cuerpo, como el cuerpo humano, poseedor de un alma, y éste es el autor único, y de otros no querrá el Teatro salvador.

Hasta hoy fue el Teatro patrimonio de todos.

Cuando éstos lleguen por convicción, por fe y por abnegación a categoría de apóstoles de su arte, se habrá realizado el advenimiento del autor soñado, en beneficio de la colectividad que tanto necesita del bien que puedan ofrecerle los abnegados.

¿Será más difícil llamarse autor? Mejor: así habrá menos, pero los pocos que existan serán, sin duda, más dignos de serlo.

* * *

Otra de las ramas actuales, en discrepancia con la idea nueva es la de los intérpretes.

Se acogen bajo esta denominación los actores y los llamados directores de escena, rodeados éstos de elementos de realización plástica.

En muchos de los casos, el director de escena suele ser un individuo que siente, sin explicárselo bien, el arte del Teatro, y faltado de aptitudes completas, se consuela y se engaña, contribuyendo así al mayor desbarajuste actual.

El director de escena no debería ser otra cosa más que un perfecto ejecutor de lo dispuesto por el autor completo y, por otra parte, a manera de los directores de orquesta, sin perder en absoluto su personalidad, y dando muestras del conocimiento de su arte y de la devoción que le nutre, dar cuenta de sus aptitudes al servicio de los clásicos, que se hallan al margen del régimen innovador.

A esos artistas complementarios incumbe, cuando no el pecado de la rutina más espantosa, el de la irreflexiva y abusiva innovación del aspecto plástico, por el solo deseo de significarse y alardear de ser algo, sin una justa aptitud interpretadora.

Y es que llegó a preocupar sobremanera el hecho innovación plástica, que debe originarse más en la finalidad conceptora que no en los elementos de realización secundaria.

En [con]junto, todo ello es consecuencia de la anarquía imperante. El acto ilícito, desprovisto de honestidad y solamente animado por un excentrismo repulsivo, nunca podrá considerarse como gestión de director de escena.

Cuando se acepte, como cosa lógica, el caso del autor completo, no existirán estas falsas inquietudes.

Cuando el autor sepa lo que quiere, no será víctima de lo que quieran los demás, y así cada obra obtendrá su tono justo, racional y salvador.

Pero aceptando que es preciso llegar al advenimiento del autor completo, no hay para qué insistir sobre el aspecto de los directores de escena, ni hablar siquiera de los elementos de realización plástica de que se rodean.

* * *

En cuanto a los actores se refiere, es preciso confesar que buena parte de los males que sufre el Teatro actual provino de ellos, de la inconsistencia y de la falsedad en que se apoyó su vocación.

¿Y sabéis dónde radica esta falsedad? Pues en haber convertido su arte en mero oficio.

Nadie ni nada puede probarnos que el actor no sea un artista; yo llego hasta creer que un artista máximo. Pero si le analizamos desde el punto de vista de su vocación, echaremos de ver que aquella no tiene nada de común, por lo errónea, con las vocaciones relativas a todas las artes conocidas, y, en consecuencia, acepta un distinto desarrollo en el transcurso de su profesión.

El pintor, el arquitecto, el escultor, el músico, pueden tener por base de sus vocaciones respectivas un inusitado deseo de austeridad, radicando en la génesis de la misma vocación. Pero el actor, salvo rarísimas excepciones, que por lo raras carecen de influencia, y por lo mismo no debemos tomarlas en cuenta en este caso, apoya el principio de su vocación en una leyenda inconsciente de presunciones absurdas.

La mayoría de los actores no habrían tan sólo pensado en serlo si se les hubiese impuesto la condición de actuar ante un público oculto, con abstención completa del aplauso. ¿Y en qué para el actor, una vez la vanidad se halla en quiebra, debido al fracaso de sus falsas aptitudes o a la fuerza de la costumbre?

En uno de tantos elementos de que se compone la farándula errante, y, salvo en los casos excepcionales, su vida se convierte en un camino de contrariedad, de disgusto, vida de ser en pugna con las costumbres apacibles, porque discrepa de todo lo que le rodea y no acepta de la vida otro punto de vista que no sea el que se circunscribe en la epopeya de su fracaso.

La vocación partió de un punto falso, y, en consecuencia, el desarrollo de la misma halló el fracaso en todos sus aspectos.

Existe otra casta en el conjunto de elementos intérpretes teatrales, que es rémora eminente entre ellos y que, por desgracia, abunda, viniendo a agravar la insolidez de su estamento. Me refiero a los desprovistos, incluso de vocación, cierta o falsa, y que creen hallar en el Teatro un medio de defensa material para el cual no se exige nada en concreto. Y se llega a la solución del problema cotidiano con un esfuerzo mínimo, o casi sin esfuerzo.

En éstos no existe ni aquel momento de erróneos entusiasmos, y una indiferencia mortal, una apatía sin límites, les constituye, por encima de todo, en elementos de estorbo y degradación.

Pero tanto o más doloroso que los dos aspectos expuestos, se nos presenta el caso llamado excepcional. Me refiero al tipo eminencia genial, o como queráis que se le denomine. [...]

El artista no es, no puede ni debe ser otra cosa más que un espíritu intermedio entre la obra y la fuerza ignota que le impulsó a producirla, y, para llegar a tanto, es preciso que, bendiciendo a cada instante las aptitudes que la fuerza ignota le concedió, se haga digno de ellas, por medio de una modestia heroica, que le consagre heraldo de toda belleza.

No es este generalmente el caso del actor eminente. El ambiente de adulación constante le aconseja irrogarse todo mérito, y acaba por creerse un ser omnipotente. Este concepto de su cometido le empequeñece a él y al propio cometido, colocándole en el plano del más desenfadado histrionismo.

Allí donde las cosas caen por su base, especialmente por su base moral, es imposible que la belleza se promueva.

Los intérpretes de Teatro fracasan, pues, o por ser víctimas de la falta de aptitudes o por serlo de las aptitudes reconocidas y aclamadas.

En el primero de estos casos, la presunción fracasada les corroe en el silencio de la propia ineptitud; en el segundo, la presunción triunfante les aparta del sentido común.

Donde la vocación no se precisa por ella misma, se desconoce el espíritu de sacrificio. Donde el sacrificio no existe, la obra de arte no puede aparecer generosa y edificante.

Y lo peor de todo, señores, es que de los equívocos expuestos no tan sólo radicó el malentendido respecto del proceso artístico, sino que ellos condujeron fatalmente a la completa descomposición de ideales en todos los órdenes, y llegó a cierta la leyenda de menosprecio e inferioridad de que se hizo acreedora la farándula errante.

* * *

No hay arte que evoque más las gestas de un apostolado como las evoca el arte del actor, por ser en el fondo una predicación, en el paroxismo de la acción y del ejemplo. En consecuencia no hay arte que reclame más íntegra la vocación que le determine.

Claro está que, dada la manera orgánica como esta vocación debe desarrollarse, es muy difícil, hoy por hoy, practicarla sabia y honestamente.

Por dos puntos pueden llegar a malograrse las mejores intenciones del actor actual, suponiendo que algún actor actual pudiese acariciarlas: por la insistencia y por la experiencia.

La insistencia, o sea la exhibición diaria, le estimula doblemente a la vanidad, y al propio tiempo le conduce por los caminos de la fatiga y del hastío.

La experiencia le releva de los encantos de la culta espontaneidad.

La experiencia que en el mundo científico y en el de los negocios es fuerza de primera calidad, en el caso de la transmisión emotiva significa una resta de emoción.

La experiencia del actor eminente me recuerda la figura del guía en las excursiones maravillosas. Él os procede rígido, él siempre coloca los pies sobre terreno firme; él os señala los puntos culminantes de la excursión; él llega al punto de hacer el encomio de lo que os muestra. Su cometido es perfecto. Pero él que ve todos los días lo que os muestra con una perfección mecánica, no puede emocionarse a diario, quizá perdió ya el sentido de la emoción en su caso concreto, y por lo mismo llega a seros estorbo, porque malogra la que vosotros lleváis iniciada en vuestro espíritu.

En cambio, el excursionista, si no tiene más experiencia que el inicio sólido de la sensación que anhela, se halla en perfecto estado emotivo y en disposición de comunicar sus emociones a quien sea.

¿Por qué puede ser este el verdadero estado del actor?

No se le puede exigir al guía que diariamente se postre ante las maravillas que ve de continuo, como no se le puede exigir al actor —y hablo del actor soñado en el sentido de pulcritud—, que dé a diario el máximo de sus aptitudes físicas y sentimentales.

No obstante, un pacto establecido legalmente entre sus facultades y el público se lo exige.

Y ved aquí como, siguiendo la leyenda de errores que preside la acción del Teatro, nos hallamos en presencia de un pacto inmoral.

El espectador tiene derecho a exigir del gran actor lo que éste le ofrece por medio de los carteles, porque pagó lo concertado para disfrutar de ello; pero el actor, tanto cuanto más ponga de su alma en las creaciones de su arte, menos podrá, ni que quiera, dejar a diario su alma suelta por los escenarios.

Es entonces cuando se apela a la experiencia, delantera del engaño y alcahueta de la presencia histriónica.

Alrededor de la figura estrella guían los satélites, más o menos apagados, que forman el llamado cuadro de compañía. La disciplina por que se rigen, no se alcanza entre ellos por el deseo de colaborar a la perfecta obra de arte, sino más bien, por la necesidad de percibir un sueldo.

El embrutecimiento, el disgusto, la rutina en todo, condujo a la falta de ideal; de ahí arrancó el fracaso. Sumad estos elementos y hallaréis por resultado falta de vocación, que constituye un elemento total de mecánica obs-truida: si puesta a disposición del mal Teatro, complemento de la perfecta anulación del buen sentido; si a servicio del buen Teatro, guillotina, sin remedio, del más depurado intento.

Hemos dicho ahora mismo, que gran culpa de estos males corresponde al actual organismo teatral, y es cierto.

El Teatro Institución, el Teatro Salvador, no podrá atenderse a este organismo hueco y podrido.

Considerado siempre como acontecimiento, no podrá aceptar la producción abusiva, porque perdería el encanto y la eficacia máxima de su cometido.

Así lo entendieron los griegos, por más que malograsen intención tan acertada.

¿Y qué debería ser el actor ante este organismo nuevo?

Un hombre de buen sentido, por el buen sentido llegando a la vocación y ejercitándola con aires de un altísimo altruismo. Un hombre de arte, de ciencia, de oficio, que aportase su emoción a la obra común de edificación social, en los momentos de solemnidad establecidos. Un hombre que, por completo apartado del campo histriónico, ejerciese el apostolado del Teatro anónimamente, sin fiar del Teatro, para sus defensas materiales y con un solo fin de alimentar sus quimeras sublimes.

Unos hombres y unas mujeres de valúa, elementos preciosos en la organización nueva y pujante. No unos expertos del gesto y de la mueca, no, sino unos inexpertos iluminados por la bondad del propósito. Unos hombres y unas mujeres de buen sentido y de aptitudes, llegando por el buen sentido a la vocación, y por las aptitudes cultivadas —eso sí—, a la humildad más maravillosa de un nuevo ideal social y estético.

A base de esta orientación, se constituirán diversas agrupaciones a servicio de la causa común, y hora unas, hora otras, jamás dejarán sin pan a los hambrientos de lección y de belleza.

No es mi pretensión ejercer de innovador. La vida de los hombres no se modificó al seguir de las innovaciones, que apenas si han existido nunca, sino más bien al auxilio de las modulaciones evolutivas promovidas siempre por un enorme deseo de perfección.

Si mi pretensión fuese la de innovar, podríais, con razón, echarme en cara que, en Francia y en Alemania especialmente, existen corporaciones no profesionales que se dedican a las representaciones teatrales o parecen ser vestigios de aquellas que existieron en la Edad Media. [...] Son en forma más extendida lo que son los grupos de aficionados, que existieron, existen y existirán siempre en todos los países, apoyados en las mismas bases falsas que los de la Edad Media se apoyaron.

Como dejamos fijado, nuestro punto de vista es otro, y una vez le habremos ligado al elemento Institución, se comprenderá que estas instituciones no cuentan por nada en nuestro caso.

Hemos hablado de una aspiración teatral. Como resultado de ella, hemos estudiado, a manera de tanteo, la evolución que los elementos indispensables deberían sufrir para colaborar en ella.

Una vez este boceto de estudio realizado, nos interesa saber bajo qué aspecto y hasta qué punto el elemento crítico deberá ejercer sobre la orientación nueva. [...]

Es cierto que sin crítica no es concebible obra de hombre, puesta de cara al deseo de perfección, pero no lo es menos que se impone un sentido crítico a prueba de toda lealtad y a la luz de las dotes intelectas más relevantes.

Porque, de no ser así, ¿dónde puede conducirnos esos que se ha dado en denominar crítica? ¿Y a cuánta distancia no se hallaría de los principios expuestos en nuestra conversación? [...]

Se ha dado en decir que la influencia de la crítica es poco menos que nula. Este es un error grandísimo. La influencia de la crítica adversa, cuando no malintencionada, no podrá, sin duda, impedir que la obra de un hombre llegue a razón cuando aquella tenga valor propio, pero sí podrá retardarla terriblemente.

Yo estoy seguro de que, en el porvenir, la crítica se ejercerá de otra manera más leal, y por lo mismo tendrá verdadera influencia sobre las gestiones humanas.

Se aceptan las asambleas deliberadoras de los asuntos que afectan a las naciones, de acuerdo con las legislaciones vigentes. Se aceptan las deliberaciones judiciales, para tratar de ver claro en las acciones y los hechos cometidos entre los hombres.

Asimismo deberían existir, y existirán el día de mañana, las asambleas debidamente regularizadas, que serán de hecho la tribuna crítica sobre cuestiones latentes, de arte, de literatura y de orientaciones de orden general, sobre materias de la vida civil y cultural de las ciudades.

Esta tribuna libre, que aceptaría y exigiría la viva voz, la cara descubierta y la controversia, sería a un tiempo escuela de nobleza y de enmienda intangible.

Qué duda cabe, señores, que al seguir del tiempo, los extractos de estas sesiones serían lección de buen sentido y alto civismo.

La innovación teatral que profetizamos no podrá aceptar otro punto de vista crítico más que éste, porque se le acercará en propósitos y generosidades. A la gloriosa gestión del crítico seguirá la del que defendiese o se defendiese de la cosa criticada, y de ambos criterios surgirá la luz, porque es luz y no otra cosa la que debemos buscar sin descanso, porque son las ansias de ver claro las que nos inducen a difundir estas ideas, acertadas o no.

Porque la razón, aletargada por los engaños de mal sistema ya corroídos, clama por la salvación de ella misma, y se erige en señora de la causa nueva.

* * *

Ya es preciso, señores, que vuestra atención no sufra por más tiempo los rigores de mi empeño en decir cosas. Pero también es preciso, para terminar, que a todo cuanto llevo dicho se le señale un albergue que de hecho sintetice la obra conjunta que preconiza mi intención.

Poner en manos de los organismos mercantiles los propósitos del Teatro sacrosanto, se me imagina algo tan enorme, como confiar nuestras hijas a la agencia matrimonial. No, la institución de nuestro Teatro nuevo reclama el templo donde pueda noblemente realizar su cometido. El ambiente actual, hasta en el caso de las grandes opulencias, resultaría un sarcasmo, al lado de la puridad redentora a que aludimos.

Los públicos, para serlo conscientes, necesitan, ante todo, de un ambiente apropiado.

La obra de arte, para ejercer poderosa influencia sobre los públicos, también. [...]

Es preciso volver al monasterio el alma limpia de vicios y el espíritu de hermandad despierto.

Es preciso volver al monasterio liberal, generoso, recogido en la actuación del momento, y esparciendo sus luces a los más recónditos lugares que se asfixian en la obscuridad y en la inadvertencia.

Para que nuestro Teatro de mañana sea un hecho, será preciso que las ciudades levanten en sus cercanías los claustros de devoción dramática, saturados de ambiente sano y de humildades estéticas, por los ejemplares heroicos.

Si me decís que las realizaciones económicas son poco menos que imposibles, si no se cuenta con una fuerza interesada que las promueva, yo os diré que esta fuerza la hallaremos en el propio pueblo cuando los elementos de alta convicción, cuando las fuerzas intelectuales, lleven al pueblo el fuego del fervor y del entusiasmo hacia este arte salvador mil veces. Entonces, cuando por la predicación y por la acción abnegada llegue la idea del Teatro nuevo a tomar estado de popularidad en el más alto sentido de la palabra, el mismo pueblo con su óbolo modesto llegaría al subsidio de su Teatro, como llega hoy al de sus expansiones deportivas, de la cuales no blasfemo, pero que de no ser equilibradas por otros efectos a la estructura moral, nos conducirían fatalmente a una generación deformada bajo todos los aspectos. Y advertid que los Estados no podrían hacerse atrás ante una tal voluntad suprema de sus pueblos.

Dijo un Rey: «El Estado soy yo»; lo mismo dirán los pueblos, cuando lleguen a su mayoría de edad, por los caminos de la belleza.

Vedle allí el Teatro monasterio, puertas abiertas a todas las tendencias sanas. Vedle allí sobre el musgo verde erigido en señor de la paz y el buen consejo.

Reunid en él las cosas y los valores que os he expuesto, y haced de todo un himno de redención, o lo que será igual a decir: «Hagamos del teatro una segunda religión y pongamos a su servicio las fuerzas conjuntas de la sociedad que necesita de él.» [...]

Nuestro monasterio, nuestros monasterios, serán nidos para todas las aves.

Imaginad, imaginad por unos momentos la obra magna realizada.

El domingo próximo, los herreros de tal ciudad representarán devotamente en el claustro de tal convento la tragedia tal [de] William Shakespeare.

Al amanecer, salen de la ciudad convoyes de gentes, de antemano preparadas por las asambleas públicas que tuvieron lugar oportunamente.

Lejos de la ciudad se encuentra el claustro-teatral; por unos senderos, al pie de los cuales les condujo el vehículo ciudadano, llegan las gentes ansiosas de renovación por la emoción.

En la cúspide se dibuja el edificio humilde y protector. Prados, montañas, cielo descubierta, aire matizado de aromas anónimas, silencio germinador y grandes deseos, llenan el ambiente.

Cuando los ojos del claustro divisan a la multitud, de la torre del carillón se arrojan al llano las voces de la campanería amiga. Y el paso de los devotos se acelera siguiendo los acordes preludiales de aquel ejercicio solemne.

Y al pie del claustro, las gentes se posesionan de él. De su patio, de sus salas grandes y austeras que invitan a la meditación, de su biblioteca dispuesta a la ceremonia del día, saturándose así de ambiente saludable para mejor disponer el espíritu a la buena acogida, y cuando llegó la hora y las voces acordes de la torre lo pregonan, se abren las puertas que del gran patio conducen a la sala simple y confortable, cercada de quietudes y de asombros. Y la tragedia empieza ante las almas abiertas al feliz advenimiento.

Durante los descansos, la palabra no se atreve a pronunciarse a favor de nada que no se relacione con lo que el espíritu recibe de la bondad ajena, y el propio sentido se afirma poco a poco, para llegar a la convicción de los altos deberes a cumplir.

Y cuando la tragedia pasó entera por los ojos del alma, cuando la multitud, en posesión de la emoción salvadora, sigue camino del regreso, ancho el espíritu y la quietud germinadora en la frente y en los labios, les despi-

de el carillón con cantos populares, que hacen una sola de la belleza unánime y la propia.

Así, en el recogimiento y la depuración más altas, los ciudadanos llegan en mitad de los ruidos habituales, y el día siguiente, ungidos de belleza, se lanzan a la lucha material con fuerzas nuevas y altísimas bondades capaces de santificar y hacer amables las durezas del esfuerzo y del contacto.

* * *

Si fue locura cuanto os dije, como a tal recibidla y echadle bendiciones, que en el fondo de toda locura existe una verdad a poner en orden.

Sed, en este caso, vosotros los ordenadores de mi locura, y es en este sentido que me atrevo a pedir os una limosna de adhesión y esfuerzo.

El Teatro, como fuerza suprema que puede regir los sentimientos humanos, clama por su redención, y este cometido, como tantos otros, nos honra cayendo sobre nosotros.

Pensad en ello, y si estas locuras merecieren vuestro acuerdo, y si a su realización definitiva no alcanzamos, porque es tarea larga y laboriosa, obra de años, sanear lo infecto, recorramos, en tanto, al pequeño cenáculo, para ver si en él se inicia el intento de fundación popular, y no dejemos que se pierdan los gérmenes de una amistad que bien podría ser base de magnas gestas a venir, si nos erigimos en apóstoles de la idea nueva.

Yo pienso ir por el mundo a decir cosas que llevo ya expuestas en la intimidad de los pocos que me siguen y he puesto en práctica en algunos de sus aspectos al seguir de mis tareas, pero no he querido lanzarme a esta campaña sin antes daros muestra de amistad revelándoos las intenciones que la sugirieron y que significan el credo de mi misión artística, que no confío ver realizada por completo. Por todo lo cual queda dicho que mi alma se abrió en presencia vuestra.

Y ahora, señores, por vuestra atención, muchas gracias.

Glossa als manaments del bon espectador [1930]¹⁷⁴

- 1 Aniràs al teatre com a una solemnitat de l'esperit, riure i plorar igual.
- 2 Pensa que tu formes part integrant de l'acte.
- 3 No deixis que l'ambient influeixi damunt el teu criteri.
- 4 Espera l'endemà per a formar concepte.
- 5 Fia't en el teu criteri més que en el criteri advenedís.
- 6 Plau-te, àdhuc en allò que no s'avingui amb tu.
- 7 Tingues un gran esperit de tolerància.
- 8 Respecta l'esforç que se t'ofereix.

En una de les nostres converses passades vàrem proclamar els manaments del bon espectador.

No us penséssiu pas ni per un sol moment que em faig la il·lusió d'haver resolt un problema d'alta cultura en proclamar-los. Sé molt bé, i ben bé de prop he pogut constatar moltes vegades, el que costa de discórrer damunt alguna matèria de profit col·lectiu i la gran comoditat que representa el no fer-ne cas. Ja hi venim acostumats.

Però tenim tan arrelat el vici de coses inhàbils que no ens ve d'aquí.

En general, l'opinió s'interessa per les coses que es poden pintar amb colors estridents. Així mateix ho han reconegut els comerciants quan es fan pintar els rètols dels seus establiments o dels seus reclams. S'interessa també per aquelles matèries d'un resultat positiu i immediat. Però parlar-li de coses de l'esperit li sol venir sempre, o quasi sempre, una mica de nou. Es comprèn: el tant per cent dels qui li volen parlar a l'esperit és tan petit al costat dels qui li parlen de tota altra cosa que es fa molt costós de donar-hi l'abast.

Cal, però, insistir, si més no és aquesta la nostra malaltia incurable, i en contra de les coses fatals no hi podem res. A més, existeix encara de tant en tant un petit pessigolleig de consciència que us aconsella de no deturar-nos damunt el camí emprès, si aquest pot ésser bo per als altres, ni que es mostrin ingrats o indiferents.

Per una i altra causa, doncs, fem com qui no s'adona dels elements en contra, prescindim dels vents, dels oratges i de les cruels solellades, i fem camí; després de tot no ens resta més solució que aquesta.

¹⁷⁴ «Glossa als manaments del bon espectador», 14–5–1930, carpeta 49, Fons Gual (text inèdit).

Refosos i ben meditats aquells manaments de l'espectador, els deixarem fixats en la forma següent:

- 1 Aniràs al teatre com a una solemnitat de l'esperit.
- 2 Pensa que tu formes part integral de l'acte.
- 3 No permetis que l'ambient influeixi d'una manera decisiva damunt el teu criteri.
- 4 Espera l'endemà per tal de formar concepte.
- 5 Fia't en el teu criteri més que en el criteri d'altri.
- 6 No et faci mai por dir allò que sents.
- 7 Plau-te, àdhuc en allò que no s'avingui amb tu, sempre que respongui a un principi edificant.
- 8 Tingues un gran esperit de tolerància.
- 9 Respecta l'esforç que se t'ofereix.

La glossa d'aquests nous manaments avui han d'emplenar l'espai de temps que se'ns concedeix.

El fet d'assistir a una representació teatral com a una solemnitat de l'esperit, si bé es mira no té gran cosa d'extraordinari, sempre que, com en altres ocasions hem dit, no prenguem el teatre per un senzill «matar l'estona» i l'acceptem, d'altra banda, en els casos que pel teatre se'ns ofereix una emoció. D'això en podem treure en clar que només considerarem el teatre com a tal en aquells casos que en ells s'hi manifesti l'obra del veritable poeta, del veritable artista, i no pas la del que pretén afalagar les flaques de l'auditori amb mires exclusives a un resultat material, que si bé es concebible i sostenible en altra mena de plans, no ho pot ser de cap manera en el pla del teatre, que tant pot ser formador com deformatador dels sentiments populars.

Considerant, doncs, el cas teatre com un cas d'emoció, de veritable emoció, el mateix en el sentit dramàtic com en el còmic, se l'ha d'incloure en el pla dels actes solemnes relacionats amb el nostre esperit, i hem de presentar-nos-hi amb una gran humilitat per tal de sentir-nos alliberats del fard dels perjudicis adquirits i poder disposar-nos millor al clar judici en benefici d'un major profit emotiu.

Diu el segon dels nostres preceptes: «Pensa que tu formes part integral de l'acte». Això és ben clar. Quina cosa fora l'acte devot, només que amb l'oficiant, si els devots hi manquessin. Si hi manquessin aquells per als quals l'acte es realitza i als qui es demana la comunió de pensament, o siga, el complement de l'emoció perseguida?

«Tu, espectador, formes part integral de l'acte.» Sense la teva presència allò seria un gran basal sense el reflex del cel. Per qui sinó per a tu s'esfor-

ça el creador? Per qui sinó per a tu s'esforça l'interpret? La teva presència constitueix la meitat de l'acte. Tu, doncs, en formes part integral i tot el que en l'acte succeeixi tindrà, sens dubte, bona cosa a veure amb tu.

Per això et cal prevenir-te. Pensa que les mostres d'aprovació fora de lloc, tant com els actes de reprovació sorollosa i de caient impietós i cruel, cauen damunt teu i parlen poc en favor de la teva correcció.

Tu has de tenir cura de la trajectòria de l'acte com si es tractés d'alguna cosa organitzada per tu mateix. Els de dalt l'escenari actuen exposant i realitzant, tu actues expectant i judicant. Els uns sense els altres no farien feina completa.

El que tu has pagat per assistir a l'acte no et concedeix el dret d'una exigència fora de lloc. Per molt car que et costi, no és res al costat del que se't dóna, el que se t'ofereix sencer de paraula i obra. Doncs per damunt el pacte tàcit, cal que experimentis una gran reconeixença, i sols així formaràs part integral de l'acte i t'honoraràs formant-ne.

El tercer dels nostres preceptes prevé en contra de la influència de l'ambient damunt la claretat del nostre criteri.

Aquest és un fet fatal que és precís de combatre.

Donat el cas que tots, absolutament tots, els individus que formen un auditori siguin individus posseïts de tots els elements preclars i equànimes, pel fet del contacte de no sé quina mena de corrent misteriosa, com d'un retorn a la irreflexió i a les espontaneïtats primitives, es converteixen en partides d'un tot inconseqüent i fan de públic en el mal sentit del mot.

És precís que nosaltres ens situem per damunt de l'ambient. L'ambient s'esfuma i nosaltres subsistim. La nostra subsistència bé val alguna cosa i és precís deslliurar-la de les impressions del moment.

En una cursa de braus, en un partit de boxa o de futbol això no seria, no podria ser aconsellable, perquè l'acte no seria tal, ni tindria raó de realitzar-se si no depengués d'aquests ambients que combatem en fet de teatre. Però en el cas del teatre, del veritable teatre, que ha de deixar rastre constructiu, és precís no deixar-se traïr.

«Espereu l'endemà per *tal* de formar concepte», com aconsella el nostre precepte *quatre*, és de fet una recomanació de les més sanïtores, de la qual i tot se n'haurien d'aprofitar els que tenen l'ofici d'opinar.

Qui serà mai capaç, només que en un cas excepcional, d'endevinar tot d'una la intenció que va dictar els prescrits del creador d'una obra, i de relacionar-los sense cap mena d'apassionament amb la pròpia sensibilitat? Fixeu-vos bé que no és pas cosa de no res.

Les obres teatrals, com les musicals pròpiament dites, se'ns presenten sota dos aspectes i ens impressionen *al* seguir-los. L'aspecte immediat i el reflexiu.

Quin dels dos és preferible i ha de ser considerat com a efectiu?

Aquesta pregunta no és gota senzilla de respondre.

La impressió del moment, la qualificada de primera impressió, té sens cap mena de dubte una força prop de definitiva, però no serà tal si no ve avaluada per la reflexió, per la postimpressió. Fixeu-vos bé en el que us diré ara.

Per més que us impressioni una obra teatral en els moments de tenir-la al davant, si l'endemà no us envaeix l'esperit, si de tant en tant no us omplena l'atenció pel record, la impressió que en rebéreu fou fictícia i no té la consistència de les emocions definitives.

En canvi, si retorna, si us truca a les portes de l'esperit com un ressò punyent i acaparador, la impressió que en rebéreu fou legítima.

La seguretat que l'acompliment d'aquests quatre preceptes us portarà, serà un gran què per a fer-vos forts en el propi criteri, perquè tal com us aconsella el cinquè precepte, feu més en ell que en el que us pugui pervenir de fora.

És molt corrent, massa corrent i tot que, avesats a esperar, a seguir el criteri dels altres, ens estalviem de pensar per compte propi. I això no està bé. Val més el nostre criteri incomplet —si és ben nostre— que no pas el criteri d'altri complet adaptat al nostre sentir, i no oblidem que parlem de criteri referint-nos a coses i fets del sentiment, de l'emoció íntima, perquè d'altres fets i coses, damunt les quals no hi som iniciats, necessitem i molt dels alligonaments aliens, però en fet de sensibilitat, val més que fiem i ens enfortim en el propi criteri.

Resulta d'una comoditat revoltant seguir a les palpentes el crític del nostre diari. No és per ventura aquest el camí de fer una societat emmotllada, cohibida, uniformada? Qui ens pot garantir la sinceritat del crític, fins i tot les aptituds de crític, per a seguir-lo a ulls clucs? Es troba aquell llibert —fins en els casos d'intel·ligència reconeguda— de les petites passions i preferències massa humanes?

Judiqueu, judiqueu vosaltres mateixos. Entreneu-vos al judici i de cada dia sereu millors jutges. Traieu-vos del damunt la por de judicar. Sigueu francs àdhuc amb vosaltres, i no us faci por el que puguin dir els altres d'allò que vosaltres penseu.

Diu el sisè precepte: «Que us plagueu fins i tot amb allò que no s'avingui amb vosaltres.» Què vol dir això? En fet d'art existeixen dues menes de delectacions.

Una d'elles consisteix en l'admiració i el gaudi de l'obra d'art que reflecteix d'una manera directa el nostre sentir, o que s'ajusta per complet a la nostra opinió. En aquest cas admirem i gaudim de l'obra de l'artista, que és a més fidel interpretació de la nostra preferència.

L'altra consisteix en l'admiració de l'obra d'art per ella mateixa, prescindint de si s'ajusta o no al nostre sentir, a la nostra opinió.

Una obra teatral es recolzarà damunt una tesi sentimental o social que s'avé amb nosaltres, i a més de ser una obra d'art confirmarà la nostra opinió.

Una altra obra teatral serà una obra d'art perfecta i no tan sols no s'adaptarà als nostres punts de vista, sinó que els combatrà. En aquest cas, la nostra admiració per l'artista no significarà mai una abdicació al nostre criteri, el sol fet obra d'art, arribat aquell punt en què la passió no ens mati el coneixement, serà prou i de sobres per a mostrar net de pecat el nostre esperit de tolerància amb què s'assenyala el precepte setè, i que ja resta explicat en haver aclarit el que hem aclarit suara.

Sens aquest esperit de tolerància no hi pot haver clar judici. Per a ben judicar, cal esportar la fulleraca de les prevencions i de les tossaderies. No es pot ésser bon jutge sense col·locar-se en el lloc des d'on s'és produït el fet que s'ofereix al nostre criteri.

Judicar les coses segons el nostre sentir estrictament personal és voler-hi imposar despòticament la nostra voluntat. I això no és concebible.

I resta ara esbrinar el vuitè precepte, que diu: «Respecta l'esforç que se t'ofereix.»

El dia que l'espectador arribi a sospesar amb tota la seva transcendència el que costa arribar a produir la més lleu, la més insignificant, la, en aparença, més rudimentària de les coses que se li ofereixen (parlem sempre, naturalment, de les coses honorables) extirparà del seu sentir la més lleu guspira de la reprovació cruel a canvi no d'una sistemàtica, sinó d'una conscient mitja rialla de reconeixença.

L'obra oferta a la vostra atenció significa moltes vegades la vida d'un home, quan no l'aplec de totes les forces, de totes les voluntats i de totes les abnegacions esmerçades generosament en bé dels altres.

No ignoro, amics meus, que molts dels qui m'heu escoltat aquesta nit trobareu segurament exagerats i fora de lloc els meus punts de vista. Potser ho són. Per moments m'esforço a creure que bé ho deuen ser, per quant se'm combaten tant i tant, especialment amb la indiferència. Però jo no puc deixar d'insistir al damunt i a l'entorn d'ells. Què en restaria de mi si no em comportés així?

No penseu pas que, d'altra banda, jo cregui que aquest procedir redunda en benefici immediat de la meva obra. Res d'això. Tinc perfecta consciència del mal que m'he fet, del mal que em faig en sostindre'ls a tort i a dret. En general els públics volen ésser enganyats, i s'enfaden amb qui no els vol enganyar. És la història de sempre.

Els que no ens avenim amb aquest criteri absurd *passem* per tota mena de calvaris. Bé és cert que experimentem altres satisfaccions consciència endins, però aquestes no es cotitzen en el mercat de les reputacions, i en el de les balances econòmiques encara menys.

Són vocacions: *hi ha* qui té la vocació del profit immediat, hi ha qui té la vocació del no profit per tota paga.

Però el fet d'aconsellar el que un sent, és alguna cosa, siga dit amb permís dels possibilistes, ni que es declarin amb el nom d'artistes.

I després de tot el que acabem de dir, què passarà? Anirem al teatre amb més coneixement de causa? En plena possessió de nosaltres mateixos i perfectament imposats dels nostres deures de bon espectador?

I a quin teatre anirem per exercir el nostre comès?

Heus ací encara un punt ben costós d'escatir.

No hi entrem gaire a fons, en aquest aspecte. És massa perillós. Potser que en una altra ocasió sigui més oportú de fer-ho. Per avui ja n'hem fet prou, massa i tot, no us sembla?

Recordeu de tant en tant les coses dites suara. Qui sap si en podreu treure algun profit. En el fons, el temps no es perd mai del tot. Ni que puguin semblar exageracions i absurdes les coses que s'escolten, sempre se'n pot treure de bo, és només cosa de fer-s'hi fort.

I no vull pas seguir endavant. És una mica atapeïda la matèria que hem tractat i és hora que us deixi en pau.

I ara m'adono també que cal sentir-se de bon humor per a tractar aquestes coses. *Mireu* el vostre entorn i vulgueu-vos adonar del que costa trobar un individu que presti atenció a les coses de l'esperit. L'esperit... la mateixa paraula resulta «antiquada» en els moments actuals. Els qui s'entretenen en aquests afers són febles!

Vivim uns moments de fortituds, però, *ai!*... cada vegada que m'adono de les fortituds dels moments actuals em sembla que el món trontolla per sota els meus peus. Com més gran es fa el cos, sembla com *si* l'ànima es fes escàpola.

No ens entristim, cal sempre confiar i esperar en un miracle, posem-hi de la nostra part tot el que puguem per tal que s'acompleixi.

Prou, no us sembla? Prou i moltes mercès. Bon repòs i fins a una altra.

Divagacions a l'entorn del teatre d'aficionats [fragments, 1930]¹⁷⁵

Amics meus, si mai no em podria consentir un regateig de sinceritat al davant vostre, avui podria menys, per quant l'acte present inclou per a mi, i en lloc preeminent, dues sensacions que aquesta sinceritat no retinguda m'aconsella de comunicar-vos ans de començar a desenrotllar el tema, motiu d'aquesta conferència.

Una d'elles és sensació d'alegria —i d'agraïment l'altra. D'alegria perquè puc dir que, després d'aquella malaltia, quin record es va perdre en les confusions de l'horitzó, és aquesta la primera vegada que m'encaro amb el que m'atreveixo a dir-ne el meu públic.¹⁷⁶ D'agraïment perquè és la vostra amabilitat la que m'ha portat per tal d'inaugurar la tanda de les vostres conferències. O siga, que per l'acte d'avui vinc a resoldre un problema de distanciament que m'era dolorós de suportar sense solució.

Però també em cal dir-vos, seguint el propòsit d'ésser franc i cordial tot-hora, que bona part d'aquesta distància s'havia ja iniciat abans de la meua malaltia, pel que respecta a l'Obrera de Teatre, de la meua fundació, iniciació d'allunyament ocasional, motivat per les disparitats de criteri, que si bé em crec en el deure de fer-ne avinent la seva existència, deixo per altra ocasió el parlar-ne amb l'extensió que el cas reclama, si es té en compte l'amor que sento per la meua institució i el propòsit que m'anima d'encaminar-la pels viaranys de salvació que li aventuro, o bé d'abandonar-la, ben a desgrat meu, si no arribés a aconseguir-ho.

Un tema donat ha d'ocupar-nos per damunt de tot en aquests moments. Doncs siguem tots del tema i posem-nos des d'ara a servei d'ell.

175 «Divagacions a l'entorn del teatre d'aficionats», conferència inèdita, Associació Obrera del Teatre, 14-10-1930 (carpeta 49, Fons Gual). Amb motiu de la creació de l'Associació Obrera de Teatre, Gual va fer una conferència sobre «El teatre i el Poble», el 10-6-1927, el mecanografiat de la qual s'ha conservat entre el seus papers (carpeta 42). Gual es va mostrar crític amb el desenvolupament general dels teatres d'aficionats des d'un punt de vista artístic, i concretament amb la resposta i el comportament dels associats de l'Obrera, especialment arran de la seva col·laboració amb el Teatre Íntim entre el 1927 i el 1928 (vegeu Gual, *Mitja vida de teatre*, 320-324). En una línia semblant, vegeu també el seu article «Aficionadisme», *La Veu del Vespre*, 19 des. 1933.

176 Sobre la malaltia de Gual, vegeu *Mitja vida de teatre*, 327; Xavier Viura, «El fundador del Teatre Íntim», *El Diluvio*, 28 març 1928.

Val a dir que el tema que m'heu proposat, i jo he acceptat, mereix totes les meves preferències, i les mereix perquè darrere d'ell s'hi encalabrinen un sens nombre de consideracions que van més enllà d'ell mateix, en bé i profit de la causa teatral conjunta.

I les mereix, també, perquè el crec un punt bàsic en matèria teatral, a tal extrem que en la meua conferència d'*Orientacions*¹⁷⁷ cap al teatre de demà, que fa molt temps donava, hi consagrava gran part dels estudis oferts en ella, com podreu adonar-vos-en en el moment oportú.

I les mereix encara doblement perquè estic segur que me l'heu ofert seguint una visió del cas en completa contradicció de la que jo en tinc.

No hi fa res: *en la disparitat reflexiva es solen sempre insinuar, i moltes vegades resoldre, els camins de les grans avinences*. Per això l'hem de celebrar en aquests moments.

Bé és cert que l'índole, que el propòsit, d'aquesta associació constituïda com sembla prou bé sots el miratge de l'Obrera de Concerts, i, en gran part, per indicacions del mestre Casals, que és el meu amic entranyable, dista molt de poder jugar amb les mateixes cartes d'aquella, i consti que no em refereixo que aquella disposi de cabals produïts pel seus subscriptors i aquesta no, però si aquesta no en disposa és precisament perquè el subscriptor li manca, i li manca el subscriptor precisament perquè no es troba tota ella dibuixada d'una manera tan clara i contundent com aquella.

Seria precís arribar a la perfecta comprensió de l'enorme diferència que existeix entre les agrupacions dramàtiques i les musicals per a poder concretar damunt un sens nombre d'extrems que fan de gran èxit les primeres i d'èxit dubtós les altres, això ja ho sé, però caldria també meditar damunt una certa indisciplina corrosiva dels bons instants, per excés de personalitat desenfocada en els elements que es subjecten de propòsit i es revoltent en el fet, per a treure en clar les causes d'alguns fracassos que podrien no ser-ho.

Però deixem-ho de banda, tot això. Heu de veure només —us ho prego— en el poc que us he dit, en el quasi res que he apuntat, un gran anhel de reparacions dels mals d'altri, que em faig meus per amor i dels quals com hem dit fa poc serà cosa de parlar-ne d'una manera expressa quan l'ocasió es presenti de fer-ho.

No penseu pas que em proposi parlar malament i per sistema del *Teatre d'aficionats*. Això seria una insensatesa que no pot pactar amb homes del meu tarannà respectuós, que, a més, cerquem els fruits més que en els bran-cals, que en són atapeïts i es troben a tret de mà, allà on l'esguard no abasta i la collita hi és insospitada.

177 Esment de *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana* (1911).

En el món de les activitats humanes, si bé es mira, res hi és per res. El *Teatre d'aficionats*, en els seus orígens, va significar una fonamentació dels teatres definitius, i en aquest sentit mereix respecte, però aquest respecte no ens lliura ni ens pot excusar de considerar-lo discutible, i molt, en relació amb els moments actuals per tal d'intentar treure del que puguem servir de bon profit sots novíssimes modulacions, o bé de perseguir-lo i destruir-lo en el que té d'inútil. [...]

Recordeu que en l'enunciat d'aquest tema donat per vosaltres jo hi he afegit el mot "divagacions" encapçalant-lo. Això vol dir alguna cosa i em crec obligat a aclarir-la a l'objecte d'anar d'acord.

Penseu que es tracta d'un tema difús tot ell. Donada aquesta certitud, jo em veuria incapacitat de desenrotllar-lo d'una manera concreta, ni sota el punt de vista teòric, i menys encara sota l'aspecte de les concrecions. És per això que, honradament, no puc fer altra cosa més que divagar.

No penseu pas que aquesta decisió, m'aporti cap remordiment. Ben bé al contrari. La divagació, segons jo l'entenc, lluny de significar tasca indecisa, ve sempre en ajut de les grans decisions. El gronxament que ofereix a la nostra imaginació és constructiu, i molt, perquè contribueix a enrobustir el nostre ànim per més d'un marge de llibertat, que l'emancipa de tots els prejudicis del formulisme hermètic i encarcerat. Divagar, doncs, és estimular-se per tal d'arribar a l'incert.

Permeteu-me, doncs, que divagui, amb l'esperança que nosaltres puguem, amb el temps, tard o d'hora, arribar a conviccions que jo no sabia imposar ara com ara damunt el tema acceptat.

Enfront del nostre teatre, el teatre d'aficionats, hi té dues significacions remarcables. Una constructiva, i destructiva l'altra. No hi ha teatre al món, del cristianisme ençà, que escorcollant-ne la seva procedència, no pervinguí del teatre d'aficionats, i així mateix el nostre teatre en pervé d'ells, però amb l'única diferència dolorosa i remarcable que en els altres teatres constituïts aquest fet es promogué en els moments oportuns i davanters de les activitats actuals, i en el cas nostre vingué amb un retard de prop de cinc segles, per quant la implacable història va prendre cura de contrafer la nostra fisonomia, i perquè també qui sap si nosaltres no fórem prou forts o prou bregats o massa desposseïts d'ideals oposats al que se'n sol dir la pràctica per tal de no consentir-ho.

Quan tots els teatres nacionals es trobaven perfectament definits, Catalunya va voler posseir el seu, i va començar el procés pels mateixos viaransys que les altres nacions ho havien fet cinc segles enllà. No li restava altra solució, però aquest retard, no suplert encara en dia per un esforç màxim, l'ha col·locat al marge de la seva desaparició i de la seva insignificància, perquè

sens aquell esforç no podria donar l'abast a totes les exigències que la freqüentació internacional i ben fonamentada li oposa a cada moment.

L'adveniment del nostre teatre suma a la premissa d'un sens nombre d'aficionats que a penes prengueren plaça d'actors, alguns d'ells remarcables i uns pocs eminents, en uns moments dels quals se n'ha acordat dir-ne de renaixença i que en el fons ho foren només de repensaments o de remordiments, sens una preparació *ad hoc* per a triomfar-ne com el moment requeria, va fer del nostre teatre un cas poc menys que d'improvisació, que segueix desgranant-se amb els mateixos prejudicis, malgrat els esforços esmerçats i no sempre secundats dels quals jo no vull hipòcritament quedar-ne al marge.

I és que el retard de cinc segles ens exigia i ens exigeix encara per a posar-nos a l'ordre del dia una interminable cursa d'obstacles veritable, tan sols en el cas d'una corporació social compenetrada dels seus deures, per a fer un vaitot d'esforç col·lectiu i aquest, dissortadament, no és el nostre cas.

L'aficionat, doncs, tingué el seu paper constructiu en el moment d'implantació del nostre teatre, i donades les circumstàncies a què alludíem, a la persistència de la improvisació, que ha convertit en tradició el cas ocasional, el seu propi actual art destructiu i entrebancador.

Se'm podrà dir que arreu on existeixen teatres constituïts no hi manquen les agrupacions d'aficionats, se'm podrà i tot tirar en cara que en més d'una ocasió, de paraula o per escrit, i per acció, jo he profetitzat que el teatre acabarà conreant-se per agrupacions de no professionals, punt al qual em referia en alludir una conferència donada per mi. Recullo aquests fets irreplicables tractats en el moment oportú per mi mateix, i sortir al pas dels qui poguessin pensar que em contradic, bé que tiro dret i a ulls clucs en contra del teatre d'aficionats. No hi ha tal cosa, us ho demostraré.

Sí, és cert, arreu on existeix un acoblament d'homes, hi creixen espontàniament les agrupacions i hi ajusten la seva fisonomia. No és cap secret per a ningú dels qui s'interessen de prop o de lluny per la causa teatral l'existència d'aquestes agrupacions arreu d'Europa i d'Amèrica, organitzades en moltes nacions amb reglamentacions, publicacions de revistes i un cert tarannà de cosa prop d'oficialment arrelada.

Heus ací un punt damunt el qual no ens podíem passar de fer-hi certes observacions, que creiem oportunes, i més que oportunes necessàries, donada l'indole del nostre estudi.

No hi ha res que porti o bé que ocasioni un tal embalament com el fet del teatre. Qui un dia o un altre no s'ha sentit actor? Qui no s'ha sentit autor un dia o un altre? Qui no s'ha cregut director de teatre en un moment determinat? La meravella feèrica del teatre fa comprensible i consent aquests fets, però el perill radica en ells mateixos, per quant la petita dolença patològica

es sol convertir en malaltia crònica, i allà comença l'errada, l'entrebanc i la inoportunitat en detriment de la cosa formal.

És aleshores quan es solen determinar tota mena d'absurditats, sempre regides sens excepció per una fredor revoltant, fins i tot en els casos més perfectes, fredor que prové principalment d'una manca de divina il·luminació, que no pacta ni pot pactar en els ambients d'una burgesia estètica desoladora, on es promou l'elogi de la imitació, on es fabriquen reputacions a l'atzar, on, en una paraula, no hi ha l'esperonament de l'agressivitat d'un veritable públic, a canvi moltes vegades del somort i hipòcrita crític que consent més hipòcritament encara els homenatges fora de mida.

I aquests mals es repeteixen i s'estenen en tots els estaments de l'*aficionat*, ni que més o menys apostats als seus propis ambients, i són arreu causants d'identics prejudicis col·laborant a la fatal incomprensió de les veritables finalitats teatrals.

A casa nostra, a Catalunya, el teatre d'aficionats hi existeix en proporció desmesurada. La seva extensió provinent en la majoria dels casos de l'aptitud tan nostra en dividir, subdividir i dividir encara, però val a dir que les finalitats promogudes per aquestes agrupacions no s'han mai descobert, i si algun cop s'han deixat entreveure no han sigut pas massa afalagadores per la causa del nostre teatre formal.

El que mai s'ha fet fonedís en el si d'elles ha sigut, això sí, un gran emportament cap al sentit de l'ostentació personal.

I aquest mal es reflecteix arreu del món on els teatres d'aficionats actuen, siga la que es vulgui la seva significació.

Si els teatres d'aficionats no comportessin la faramalla de les petites vanitats, i no promoguessin els nuclis des d'on es solen encastellar les aspiracions mancades de preparació, no hi ha pas cap mena de dubte que servirien d'alguna cosa i vindrien a ser un pròleg constant de perfeccions a venir.

No hi ha res tan senzill com esdevenir actor en els ambients que en diem d'aficionats, i no hi ha res tan costós com emancipar-se d'aquells ambients, si hom tendeix a les orientacions definitives.

Està clar que, en el fons, aquests i altres mals que davallen al damunt de la causa teatral, tots provenen del mateix, de la seva bonhomia, del seu constant donar-se a uns i altres, amb la mateixa sollicitud que l'arbre ofrena els seus fruits i el roser les flors. La seva bondat és tanta que porta l'abús constant fent-li escorta de deshonora.

Per què, de no ser així, els centres, els acoblaments que se'n diuen culturals, on hi pastura el matatemp, no s'esplaien amb altres carreus de la intel·ligència que reclamen coneixements formals del teatre? No en reclama cap (el que sembla teatre ben entès), però com que el públic en la majoria

dels casos no distingeix allò que és el teatre del que ho sembla, tothom resta content i enganyat, i aleshores l'aficionadisme es manifesta en actors, en públic i àdhuc en moltes ocasions en autors, fins eminents literats, que per fet d'amateur teatral se'n fan assaltadors inconscients.

No vulgueu entendre, seguint això que dic, que proscrigui el teatre dels no professionals. A mi les etiquetes, les rotulacions, no m'impresionen el més mínim. El que m'interessa són ben bé els resultats, però com que, fatalment, els resultats de l'aficionadisme no poden ésser en general satisfactoris, i sempre s'han d'acceptar amb aquell parèntesi de prenguem-ne la bona voluntat, i això per manca d'elements de preparació, d'acaparament de l'esperit, del temps degut i d'un sens nombre de circumstàncies que no pot resoldre el qui fa les coses a estones, jo sóc partidari de creure'l destructor per incomplet, de la mateixa manera que el crec constructor en el seu aspecte inicial d'aptituds i d'intencions, com he deixat apuntat pocs moments fa.

Ben mirat, em faig càrrec que molts dels qui m'escolten oposen a les meves consideracions un criteri netament acadèmic. Oh! Déu me'n lliuri: l'academicisme confesso que no em revolta, però també he de confessar que no se m'adapta ni que no el cregui cosa de no res.

Si se m'adaptés, les conclusions a l'actual conferència serien senzillíssimes de fer, i consistirien a descriure l'apoteosi dels comentaris oficials, cosa que em pesaria eternament damunt la consciència, perquè quasi tots són posats en la mateixa portera de rutinàries tradicions.

Jo aspiro al teatre dels no actors (que se'n diu professional), però em miro amb certa prevenció el teatre dels aficionats.

Caldria posar en clar, a fi d'entendre'ns, i arribats ja on som de la nostra conversa, el veritable sentit de la professió i l'afició per on, n'estic segur, descobrirem la desavinença, que pot, no obstant, acabar amb una franca i profitosa intel·ligència. Almenys jo així ho voldria.

L'error bàsic, al meu entendre, consisteix a distanciar l'*afició* de la *professió*. Generalment s'entén per *afició* —en el cas que ens ocupa— la improvisació atzarosa i temerària, i per *professió* res més que l'assiduitat i la persistència a realitzar-hi, les més de les vegades, de mala gana.

Per afició jo entenc, en canvi, el respecte, la devoció i àdhuc el sacrifici per tal d'assolir el fi perseguit, i per professió l'afició formant part integral de l'individu que la cobeja. Què demana la professió, si d'ella en vol merèixer els benefets, si en vols ésser digne campió, més que l'entrega absoluta de les teves activitats morals i materials? Pot, doncs, anar deslligada de l'afició?

La professió t'absorbeix, tu has d'absorbir la professió, cosa que sense l'afició seria completament impossible, i ara mediteu quants dels que es diuen i es fan passar per intèrprets professionals no en tenen ni un bri, perquè han

baratat la professió en ofici, que això sí que és diferent, penseu també quants veritables professionals donaria de si una màxima llibertat d'acció, als qui porten reclosa en ells i moltes vegades sense saber-ho, una vocació perfecta.

Si el que acabo de dir-vos és aplicable a tota mena de professions, ho és doblement en el cas de l'interpret teatral.

Tant se me'n dóna que es digui professional com aficionat; el que m'interessa és que faci bé el que ha de fer. En el cas de sortir-se'n bé, jo el declararé professional de l'emoció, en el cas de fer-ho malament li diré aficionat a caure, i en el cas més corrent, de fer-ho sens interès, el col·locaré en el pla de la insignificància.

Jo, doncs, no tan sols no blasmo el cas que entenem per *teatre d'aficionats*, sinó que en reclamo l'existència, però exigeixo que se'l posi en condicions de merèixer-ne l'alternativa. [...]

Jo no blasmo, doncs, les agrupacions d'aficionats pel fet de ser-ho, sinó per la manca d'elements amb què s'han de debatre, i que poden esmicolar les seves bones qualitats i les seves bones orientacions, suposant que existeixin.

Remei? Prou que n'hi hauria per fer-les possibles en profit d'una perfecció freturada. Sabeu quin? L'exaltació de les vocacions ara apaivagades per mitjà de tots els elements que poguessin concretar les finalitats i les responsabilitats de la seva comesa, per on es podria ben cert arribar a la formació de grups abnegats, aficionats a donar l'ànima en profit de les ànimes distretes o destriades enmig de l'embaum social actual.

No en diguem aficionats, diguem-ne, si voleu, *confraterns* del teatre.

Jo he sostingut moltes vegades, especialment en aquella conferència de la qual he fet esment en començar, que l'experiència del docte interpret teatral és sempre una resta d'emoció, i que no hi ha artista capaç de donar a diari emoció a dolls per al seu públic. Fixeu-vos com aquest principi ja afaforeix el sentit d'agrupació allunyada de les assiduitats d'ofici i, de la mateixa manera, he dit, i ara copio textualment un fragment d'aquella conferència:

«Homes de bon sentit i de cultura, homes d'un bon sentit devingut sublim fins a la vocació, homes d'un altruisme exemplar, homes emotius i d'aptituds regulades per la vocació fins a arribar a la disciplina i al sacrifici.

»Homes d'art, d'ofici, de ciència, que aportarien la seva emoció a l'obra comuna d'edificació social, en el transcurs de les grans solemnitats. Homes que sabrien apartar-se dels camins histriònics i exercirien el seu apostolat del teatre anònimament, sens comptar-hi per als seus menesters materials, i sens altre objecte que el de fomentar les seves beneïdes quimeres.

»Alguns homes i algunes dones de veritable valer. No pas experts del gest, de la ganyota, si no novicis il·luminats per la bondat, la bellesa del seus propòsits. Uns homes i unes dones de talent, de bon sentit, en els quals

el bon sentit desvetllaria la vocació, emmenant-la pels viarans d'una humilitat heroica, precursora meravellosa d'un nou ideal social i estètic.

»Damunt aquests principis es constituïrien diversos agrupaments al servei de la causa de tots, i tantost uns tantost els altres exercirien de manera que mai restés el pa a l'afamat de bellesa, sens necessitat de recórrer a l'exercici persistent que malmet les aptituds més remarcables.»¹⁷⁸

En aquest fragment hi podeu veure ben clara la meua concepció de l'actor de demà. Certament que s'apropa més del que entenem per aficionat que no pas del que ens donen com a professional, però l'aficionat d'ara, i especialment el nostre, que és el que més ens interessa, té noció, vocació i elements morals i materials per exercir així? Perquè això no abona pas les intencions carrinclones amb posat de cosa feta: les tasques familiars ni les impotents reunions que fan veure que fan, que fins i tot s'ho creuen, no. Jo em refereixo a la confraria en una paraula, a la mutualitat emotiva.

Però caldria per avant nodrir aquests elements d'elements indispensables de perfecció. En primer lloc, apartar-lo dels perills per on arribem sovint, embriacs de les qualitats de la nostra raça, que degeneren en defecte greu: aquelles que fan del català un home capaç de totes les insinuacions, meravellosament realitzades, i decaïgut per assolir-ne el veritable perfeccionament.

Aprés, dotar-lo dels elements de cultura general i de tots aquells requisits per al conreu de la seva *afició* d'una manera preferent.

Quan se'ns parla de la instauració d'una *escola d'actors*, tot seguit atenem a la producció de còmics, és a dir, a arribar a ensenyar-los de *fer comèdia*. Res més lluny de la realitat. Ningú és capaç de fer un actor, ni un artista de la mena que es vulga, si l'actor o l'artista no existeixen per avant.

El sol que es pot fer és ajudar les condicions innates de l'individu per a fer-li el camí més planer, i això s'aconsegueix sempre fent-li un coixí de cultura al més propici possible a la seva comesa. Heus ací l'escola d'actors perfecta, sens menyspreuar les pràctiques de teatre en el moment oportú.

Però cal fer present que sempre que s'han plantejat intents d'escola de teatre a casa nostra, fins i tot quan se n'és arribat a la realització, on més resistència han trobat ha sigut precisament en els nuclis d'aficionats. Doncs l'*aficionat*, on és?

Si el nostre aficionat pateix de la malaltia de la genialitat i de l'espontaneïtat massa catalanes, no podrà fer cap bon servei a la causa del nostre teatre.

¹⁷⁸ Reprodueix amb alguna lleu modificació un fragment de la conferència *Ideas sobre el teatro futuro*. Vegeu supra, p. 299.

Si, al contrari, es deixa conduir pels camins de la reflexió, del veritable emportament que determinen les veritables professions, el nostre teatre li serà mereixedor de totes les reconeixences.

Jo voldria que en el transcurs d'aquestes divagacions hi endevinéssiu quelcom de positiu, que sé que existeix en elles i que potser no tinc la traça de fer ressaltar com caldria.

Jo voldria conduir la vostra afició pels camins de la professió formal (recordeu el que hem dit de l'una i de l'altra), i és més, jo voldria arribar a fer-vos concebre el medi, l'ambient que podria i hauria de promoure's al voltant d'aquella professió, sens la qual no tindria raó d'existència.

Heus aquí el que en aquest punt concret deia jo en la conferència alludida, de la qual us n'he llegit un fragment: «Els públics i els intèrprets necessiten damunt de tot un ambient propici als seus propòsits.»

La mateixa obra d'art es resisteix a ser-ho, sempre que l'ambient li és desfavorable.

El que se'n diuen grans centres, les capitals, amb tots els seus brogits i les seves inquietuds, esmicolen les sanes intencions.

Les aigües són transparents i sanitoses en els seus corriols dalt les muntanyes. Quan la civilització explotadora les canalitza, per més que la ciència vulgui lliurar dels contactes perillosos, la cobdícia humana abusa de la ciència i les contamina.

Perquè el teatre de demà sigui un fet, caldrà que els seus llocs d'acció es basteixin enllà de les grans urbs, i els claustres de devoció dramàtica s'embaumin d'atmosfera sanitosa i de totes les humilitats triomfadores del bon sentit.

Imaginem-nos el nostre *Teatre monestir* obert de portes a totes les tendències sublimadores de l'esperit.

Imagineu per uns moments la gran obra realitzada a mercè dels actors de la devoció que sabrà fondre en un sol home el fingidor i l'actor, que sabrà endolcir les ànimes i esborrar les rancúnies, pervenint a fer homes forts i tolerants per la constant lliçó del poeta.

A punta d'alba del jove festiu sortiren de la vila els corteigs de gent preparada per avant, a l'entorn de les assemblees públiques que haurien tingut lloc.

Lluny de la vila s'hi alça el *claustre-teatral* voltat de camins que condueixen a l'emoció, camins de catifa verda i fresca.

Al capdamunt s'hi dibuixa la silueta humil i sòbria emparada de muntanyes, a la cima de la qual el *carilló* repica rebent braços oberts els devots que s'apropen.

El pati, el claustre, les grans sales amigues, la biblioteca són envaïdes pels qui s'hi congreguen freturosos d'emoció.

Així que l'hora anunciï el moment de començar, la sala s'obrirà i amb un ordre emocionant també seran ocupats els llocs.

El silenci més absorbent prendrà l'acte, acaparador de totes les ànimes congregades per incautar-se de les bondats alienes i adaptar-se-les per enfortir les conviccions dels alts deures a acomplir.

I un cop la representació finida, quan la multitud sencera reprèn el camí del retorn, l'esperit engrandit, la pau fecundant la seva ànima, el carrilló se n'acomia amb el ressò dels seus batalls fraternals dels cants populars cada cop més nostres.

Així, en el recolliment i la purificació més enlairades, els ciutadans retornen al brogit habitual, i seuen l'endemà plens de bonat, de nou es llenquen a les lluites materials amb noves forces que poden santificar i tornar en amables les dureses de l'esforç i del contacte exterior, fent de tots els homes un home sens altre estament consentit que el del bon sentit i la devoció esperada per la bellesa.

El teatre, considerat com la més alta força regidora dels sentiments humans, implora la seva redempció i aquesta missió es d'incumbència popular.

Sens necessitar que us digui gran cosa més podeu descobrir, seguint el meu criteri, el gran paper que vosaltres podríeu tenir en aquella organització que molts consideren impossible.

El teatre que, com cap altra de les arts, encarna el sentit de la democràcia, correspon a vosaltres. Vosaltres podeu com ningú intentar el seguiment de la seva gloriosa tradició, avui desvalguda a causa dels equívocs imperants i la fadiga d'una mecànica de fets no renovellada encara per les noves ideallitats emmotllades a l'hora actual.

Declareu-vos d'un cop *aficionats* i sacrifiqueu la meitat de les vostres activitats a l'afició, per on podrà esdevenir professió excelsa.

Recordeu, però, que us acabo de parlar *de les noves idealitats, emmotllades a l'hora actual*, i per poc que reflexioneu damunt aquest extrem no us costarà gaire d'apreciar les responsabilitats que en tal cas caldrà que us feu solidaris.

No com en temps pretèrits (*endarrerits*), la gran família aspirant a l'emoció dramàtica podrà consentir viure en la ignorància desesperada de tantes coses, per quins camins fou arribada a la més trista insignificància.

Fins ara, el qualificatiu d'*aficionat* ha donat dret a totes les aberracions. D'ara en avant serà precís que es converteixi en una mena de certificat de bon sentit, quan no ho pugui ser de sentit superior i excels. Heus ací per on prefacien l'adveniment d'una veritable actuació teatral catalana.

Caldria, però, arribar-hi! Aquesta exclamació s'ha fet suara somortament, en el fons dels que pogueússiu sentir-vos d'acord amb el que he dit.

Jo trobo bé que us l'hàgiu feta, però no pas en to desesperançador, sinó ple de confiança. Arribar-hi, i com? Oh!, la cosa no és pas tan costosa com us pugui semblar. Catalunya, ni que poc avesada a correspondre els esforços dels seus homes, té homes per tot el que li cal. És precis fiar-se'n.

Catalunya té homes de teatre, autors, organitzadors. Jo en conec i us els podria citar. Homes que tenen ideals, encara, malgrat els camins ingrats que la realitat sol oferir-los. Seria precis que tots aquests homes es desvetllessin al vostre clam freturós de triomfs.

Jo els voldria veure a tots aplegats. I voldria que la santa dèria els fes prescindir dels petits grups que no deixen els camins tan planers com un somia. Jo hi posaria de part meva tot l'esforç i tota la bona voluntat, i faria un vaïtot de minsos esculls ridículs, aboliria l'enemic per a exaltar el company, i després treballaria per a facilitar la tasca del triat i els triats a conduir-vos. Puc parlar més clar?

Del meu sentit d'acció ningú s'atreveria mai a dubtar-ne, del meu encert en ell, això ja és una altra cosa, i jo sóc el primer a criticar verament la meva obra on la crec defectuosa.

Els meus punts de vista de substituir la manca de tradició teatral catalana per una freqüentació efectiva dels teatres *tipus* estranger, clàssics i moderns, incorporats a la nostra parla, que de passada que podien venir en ajut dels menesterosos d'emoció, havia forçosament d'esperonar el sentit dels nostres creadors. Aquest principi, que va promoure el meu Teatre Íntim, on, a part els amics intèrprets que m'han secundat, m'hi he barallat tot sol sempre, és una prova, si no d'encerts definitius, d'una bona voluntat encara no superada, i ho dic sens temença, però jo sé ben del cert que les obres dels homes han de sostindre's per la renovació constant dels elements posats en joc, i jo, que no sóc tossut, que mai podré ser-ho i me'n sento, jo que no sé què és decaure, sé, això sí, què és viure la fredor que et creen els ambients hostils per tradició, per rutina més que per raó, i arribat un punt en el qual per moments em pugui semblar un obstacle per obra de tots, la meva persistència, jo que em sento lliure tothora en el que depèn de mi, jo que no consentiré mai intromissions estranyes en el meu esperit, sóc capaç de tot el que va d'esperit enfora per tal d'afavorir la tasca i el bé dels altres.

És per això, amics meus, que una vegada assenyalats en principi els camins de realitzacions fructíferes, em faig un deure i un plaer immens de significar-vos lleialment que jo no aspiro a res més que a passar-hi com un devot barrejat en la immensitat de fervents, i que heu d'obrir les portes a totes les nobles aspiracions i triar d'entre elles l'home, que existeix ben segur, en plenitud de juvenesa per a conduir-vos a port. I no penseu pas que jo faci ara professió de vell. No en sóc, ni en vull ser, ni en seré mai. Però en la meva

tossuderia en no voler-ne ser, no ha de ser un obstacle ni de pensament per a obstruir el pas als qui ho són més que jo, segons la cèdula i les aspiracions.

Del teatre, fet i fet, del teatre que tant em captiva i em té de captivar fins a l'hora de la mort, a hores d'ara dos aspectes me'n sedueixen preferentment.

L'acte suprem de produir, ni que després resti en la intimitat de la meua ànima, reclus i allunyat —no sé per què— dels altres, i l'interès fervent d'esperonar l'adveniment del gran teatre popular, del que també parlarem un altre dia.

No hi ha més que dues menes de teatre concebut segons els meus preceptes. El de la intimitat i el popular. Els termes mitjos són heretgies.

Penseu que en els dos únics teatres que jo accepto hi són perfectament aplicables les professions promogudes per l'afició, i l'afició esdevinguda professió venerable. Ajunteu a tot això que el sentit de democràcia veritable va encarnar el teatre, mediteu i reconeixereu que el teatre us apartany, com ja he dit, per amb ell i mercès a ell, escampar el bé pel món, semblant amor i concòrdia, que han de constituir l'arc en el cel de demà.

Però per arribar a tant, és precís per damunt de tot que vosaltres en sentíssi la necessitat sublim, i aquesta no es produirà si al mateix temps no experimenteu el menyspreu de la cosa inútil.

Teatre d'aficionats, sí, quan l'afició determini la *professió* excelsa. *Teatre d'aficionats*, mai, quan l'afició no passa de ser una rodera rovellada i una habitud in consentida.

Tant de bo m'hàgiu entès; més ben dit: tant de bo m'hagi fet entendre.

Mercès per la vostra atenció. He acabat.

De plàstica wagneriana [1934]¹⁷⁹

L'obra de Wagner, concebuda sota un propòsit de tots els components teatrals, és innegable que va fallar pel costat de la plàstica escènica, en molts dels casos, pràcticament en desacord amb les possibilitats d'ordre tècnic, a més d'un gust dubtós fill de la raça i del moment per on aquella passava.

El planeig impecable, l'ossada, per dir-ho així de les obres de Wagner, i les visions emanandes d'elles, traduïdes en música, sempre engrandidora de les mateixes realitats que evocava, varen topar constantment, o quant menys en la majoria dels casos, amb una concepció plàstica, uns cops per dessota d'allò concebut conjuntament, i altres més enllà de les proporcions del marc escènic.

No és pas la primera vegada que sostenim aquest criteri, i el nostre entesament a fer-ho així és fill del que portem vist i reflexionat en aquest sentit.

¿Qui s'atrevirà mai a sostenir que les possibilitats escèniques podran realitzar una cavalcada de les filles de Wotan a l'alçada de la partitura que les descriu?

¿Qui no es trobarà desorientat davant el trajecte cap al temple del Sant Grial, a vistes d'un panorama de parc d'atraccions, car aquell devessall d'orquestra, que minant a batzegades i en contrast talment, us hi condueix en ales del miracle?

Si en el sentit de la gran concepció, de la concepció cabdal, se'ns ocorren aquests exemples, quant a punts de vista més cap al detall serien inacabables els que podríem citar, arrancats tots de documents provinents de la legislació estrictament bayreuthiana, en particular transcendint damunt les indumentàries dels seus herois.

Isoldes, a l'estil de Valentines dels Hugonots; cavallers del Graal amb vestidures d'un blau i un rosa desesperadors; Telramunds amb boines de vellut negre, per no desmentir el posat de traïdor; herois mitològics enfarfegats de pells i de cintures per tal de fer sortir un gegant d'allà on només hi ha un home!...

Seria verament sensible que aquests atacs a l'accessori ens fessin passar per irrespectuosos davant de l'obra de Wagner, justament a nosaltres, que ens vanem d'ésser uns devots seus, vorejant el fanatisme. I és justament el gran respecte i la gran admiració que li professem, el que ens fa ésser severos envers allò que contribueix a afeblir-ne la comprensió.

179 «De plàstica wagneriana», *La Veu del Vespre*, 20 febr. 1934.

D'altra banda, no som pas sols a dir el que diem, ni a sol·licitar-ne l'esmena, i la prova que en esmenar aquests conceptes no pot haver-hi sacrilegi, és que a Alemanya se n'han preocupat i se'n preocupen constantment en benefici de l'obra del seu gran home.

I nosaltres voldríem indicar, amb la corresponent tristesa, que a casa nostra, lluny de cercar remei als mals d'origen que amb relació a l'obra de Wagner venim d'indicar, es fa tot el que es pot per agreujar-los, fins esdevenir al ridícul.

Sabiem prou, i de sobres que les empreses, a l'estil de les del nostre primer teatre, no compten ni poden comptar amb els elements indispensables per a fer obra d'art positiva. Però també sabem que les obres es fan amb elements i amb intenció, i que si la intenció no pot resoldre molts punts únicament solucionables amb escreix d'elements, pot d'altra banda suavitzar, a la mida de les seves possibilitats.

No volem entrar en el terreny de les interpretacions plàstiques dels conjunts, perquè reclamen una casta prèviament educada, i els elements d'avui, a casa nostra, no han vingut preparats per a altra cosa sinó per atendre la part musical fins allà on els permet la pràctica i la relativa disciplina adquirida en els nostres ambients, però és precís recalcar que una indicació a temps podria en més d'una ocasió ajudar a l'afebliment del defecte.

Cal no oblidar que l'obra de Wagner no és pas de les que es fan acceptar per vies de la concessió i de la transigència. Moltes vegades llur bellesa es descobreix rere la duresa de la prova en penetrar-la, i abans d'esdevenir a la seva completa admiració, completa i merescuda, s'imposa un esforç al qual no es poden regatejar elements de comprensió.

En aquest cas la plàstica té una importància extraordinària, i el seu fracàs retarda, quan no impossibilita, el creixement dels seus adeptes.

Darrerament hem estat espectadors d'un *Parsifal* plàsticament deplorable, irrespectuós.¹⁸⁰ No és pas la primera vegada que se'ns ofereix així, però no podem avesar-nos-hi.

Damunt les dificultats emanades de la concepció ens hem sentit talment asfixiats per les realitzacions a l'alçada de les *tournées* de tercera categoria.

¿No hi ha ulls que puguin regir i atenuar encara que no fos més que passablement l'anarquia d'uns tons de robes exasperadors; el rebregament d'unes noies-flors talment sortides de la caixa d'embalatge; les garlandes de roses de paper empolsat, i la brutícia protocolària d'uns serveis d'escena pagats a llesca de pa?

¹⁸⁰ Gual deu fer referència al muntatge de *Parsifal*, dirigit per Hans Knapperstbusch (1888–1965), que es va representar al Gran Teatre del Liceu de Barcelona a finals de gener del 1934. Vegeu U. F. Zanni, «Gran Teatro del Liceo. *Parsifal*», *La Vanguardia*, 28 gen. 1934.

¿No hi ha criteri capaç d'orientar urbanament la serietat exigida a un cavaller del Graal? ¿El descendiment d'un sant esperit, convulsió a la descoberta d'un filferro insolent, que fa pensar en uns *Pastorets* de pensionat de monges?

Artistes que canten bé, orquestra ben conduïda, sí: però, i dels ulls què en farem?

Cal convenir que en aquest cas l'esforç que es sollicita del públic va més enllà del normal.

La plàstica wagneriana està per resoldre si es vol esdevenir a les realitzacions exigides pels seus textos literaris i musicals, i aquesta deficiència segurament no sospitada pel seu autor, i únicament revelada pel sentit seleccionador del temps, a casa nostra s'agreuja per desaprensió, per manca d'aptitud i de respecte.

Però ja deu estar bé així, quan ningú se'n dol.

Ideal del actor moderno [fragments, s.d.]¹⁸¹

Tiempo a venir, los actores no serán nada de lo que son hoy en día, y me afirmo en ello, porque hay cosas que no pueden ni deben ser a pesar de haber sido como son durante infinidad de años, durante algún siglo y todo. (La duración de un error no disminuye el error en lo más mínimo.)

La inspiración del actor no será obligada; compondrá su arte, su cometido, con el de todos los otros artistas. Veréis al pintor y al escultor pintando o moldeando a gusto de sus impulsos, enseñando lo que creen digno de ser visto, aniquilando lo que les parece inadmisibile, y lanzándose al trabajo cuando la disposición de su ánimo es perfecta. Lo propio le pasa al literato; lo mismo podríamos decir del arquitecto, así en lo que se relacione a sus trabajos de planteamiento (como en el proceso técnico y más tarde al puramente exterior o decorativo de su obra). La obra crece poco a poco, hija de una inspiración y meditación perfectamente ligadas, en oportunos momentos, las más de las veces, no seguidas, y al músico le es dable igualmente, acariciar su creación en el silencio, enamorarse imaginariamente de sus efectos orquestales y de sus acordes, modificar, hacer devenir y al fin mostrar lo parido cuando a él le haya impresionado profundamente.

Pero al actor, y aquí podemos llamarle al pobre actor, tiene su inspiración contratada a diario, y lo que es peor, ante un público que espera de ella, porque por ella paga, y la tiene prometida, en contrato que pregona un cartel anunciador.

Esto es terrible, esto es lo imposible. No hay hombre superior en el mundo capaz de encontrarse siempre y a priori de sus necesidades, de sus compromisos contraídos, a igual y superior altura de perfección, porque a hombre nacido le es dado prescindir de esta hermosa oscilación del espíritu, producido por el misterio, o por manifiestas causas de orden moral, que promueven la alegría, el pesar, la indiferencia y hasta la distracción.

Se engaña el actor y resulta el público engañado, es una deficiencia que no aceptará la futura sociedad en su tendencia a la práctica de las cosas, que indudablemente traerá consigo el relativo perfeccionamiento entre los hombres.

El actor del porvenir será un artista y una abnegación, y su cometido se realizará a manera de como se realiza el del militar norteamericano, que no acepta el ser valiente por oficio, sino por sentimiento y buen servicio. Se puede ser abogado y un perfecto oficial del ejército cuando el caso llega; se

181 «Ideal del actor moderno», conferencia sense datar (carpeta 47, Fons Gual).

puede ser un excelente mercantilista y figurar en primera línea en una ordenación de socorros inmediatos. En la gestión humana hay por encima de todo, un sentimiento promovedor de la misma, pero hay que tener en cuenta que aquel militar y el abnegado socorrista, que obran por aptitud y sentimiento, perderían su valor y encanto si en beneficiencia y valentía fuesen obligados a diario. El primero se convertiría en oficial sin aspiración, el segundo, en hermano de hospital, ambos pasarán a figurar en el montón anónimo, ya no de voluntades superiores, sino de factores de un organismo. [...]

Pero cuando lleguen los tiempos que aquí íntimamente profetizo, tiempos en que el teatro será ya sano del todo, como veremos después, será actor todo aquel que tenga aptitudes para ello, y en distintas congregaciones artísticas, existirán esparcidas las compañías dramáticas, compuestas de artistas que harán sus más profundos estudios en la sociedad donde servirán sin aislamientos y acompañarán a su cultura general la preferencia de los estudios escénicos, llevados a cabo con aparente tranquilidad de los convencidos. No serán actores solamente hombres de carrera, artistas, comediantes, lúcidos susceptibles (pues hay que anular el erróneo concepto de proscribir de tales empresas artísticas al comediante que sea intencionadamente artista) y juntos y devotos todos del criterio del amigo superior que será aorable jefe de la andada, dedicarán todo el año y la fruición de su tarea, preparando sus 10 o 12 obras que constituirán su rezo cotidiano, su entretenimiento espiritual, su más alto deleite. Cuando su labor estará en perfecto estado de exteriorizarse públicamente se anunciará que la compañía de amigos denominada de tal o cual manera dará en este o aquel teatro sus 12 representaciones habituales, y como las compañías de esta suerte serán muchas y valiosas, y se sucederán las unas a las otras, y el contingente público que necesita de la emoción de las verdaderas obras dramáticas no quedará nunca sin alimento para vaciar su apetito, y a un tiempo del cansancio de la rutina de la indiferencia que hoy por hoy se ven justamente forzados geniales actores, que no pueden triunfar de un cometido absurdo, imposible.

El teatro fijo, entonces, quedará reducido a la pantomima, al baile y a las comedias de risa, para nutrición de inocentes y grandes sentimentales. El serio tendrá sus majestuosas y opulentas etapas siempre consideradas como acontecimiento magistral, como se espera lo justo, como se recibe el amor. (Olimpiadas.)

Y puesto que nos hemos lanzado a hablar de ideales, otro me zumba por los oídos y me acaricia en lo más hondo del corazón, que no quiero dejar por dicho, siempre contando que mi discurso no os fatigue, ni os sea indiferente.

Es éste el del autor moderno.

Muchas veces me he preguntado en que debe consistir ser autor dramático en los momentos actuales, y si casi siempre me he contestado a mí mismo, nunca me había detenido (hasta hace poco) a revelar franca y abiertamente mi resuelta contestación. Si hoy me atrevo a ello es porque hoy me siento del todo convencido, ni que esto quiera decir que trate tontamente de imponer mi criterio.

En épocas pasadas, el teatro tenía un solo valor, éste era el valor puramente literario. En la edad de oro del teatro español los dramas y las comedias se lo hacían todo con el lenguaje, porque era la tendencia de aquellos tiempos, literarios por esencia, y se admiraba en primer término los datos del poeta unidos a los del epicólogo, aunque de los segundos, en determinados casos, se prescindiera en parte.

Pero en nuestros días, el teatro ha pasado a ser no quiero decir algo más, que aquello, sino otra cosa que aquella.

Con tres ejemplos de teatro podremos emprender esta nuestra teoría mejor soldada.

- Teatro que en primer término pone la belleza del lenguaje y que se vale por él solo como principal medio de expresión.
- Teatro en el que el proceso epicológico supera a veces a la parte hablada.
- Teatro en que, usando de tales elementos que procuran los actos todos, trata de triunfar por una idea, por un sentimiento especial.

El primero de estos tres ejemplos puede representarse por el de los clásicos españoles.

El segundo por Shakespeare.

El tercero por un drama de los que llaman modernos.

Recordaréis perfectamente la relación que Agudo hace a D. Pedro [en *[La] Villana de Vallecas*¹⁸² al relatarle cómo está la habitación de la fonda de Arganda, a cuya puerta se encuentran.

Quien así escribía apenas si necesitaba de otros elementos que le secundasen para exponer el medio donde se movían sus personajes, y ser autor dramático en aquellos tiempos era ser autor literario, porque por el habla sola satisfacían todas las necesidades de su arte teatral.

En cambio, vemos en Shakespeare la necesidad de otros elementos. Sus palabras dejan entrever que no dice siempre todo lo que precisa, su imaginación es más alta que su medio expresivo.

En la escena III del primer acto de *Julio César*, cuando los conjurados se han internado en el huerto de Bruto, se preguntan todos bajo la estrella-

¹⁸² *La Villana de Vallecas* (1627, *editio princeps*) es una comedia de Tirso de Molina (1579–1648).

da noche, por donde saldrá el Sol, y dice Decio: «aquí está el Este, ¿no es aquí por donde despunta el día?», a lo que responde Casca, no, replicando: «Cinna Oh! perdonad que si aquellas líneas pardas que orlan las nubes son mensajeras del día», pero afirma Casca que habrán de confesar su equivocación y que «el Sol se levanta allí donde apunto con mi espada, que es buen trecho hacia el Sur».

Que de sugestión, pero como necesito yo ver el cielo con la luna mostrándose, o ocultándose, y las nubes como montañas engendradoras de una concepción terrible, necesito de la perfecta plástica visión que el autor encubre en aquellas palabras, significando el anhelo de luz que tienen aquellos conjurados, luz que encontrarán en el senado al pie mismo de la estatua de alba de sangre, luz de emancipación!

Este autor, que en la lectura se vale por sus propias letras, en la realización escénica cuenta con el medio. Lo necesita a pesar de haberse él mismo representado, prescindiendo de todo auxiliar plástico, y prueba de que es como digo, que hoy constituye arte especial la completa interpretación del teatro de Shakespeare, la altura de las interpretaciones modernas, y en ellas la obra se ve aún más viva, más latente si cabe.

Escojamos una obra del gran Ibsen como ejemplo del teatro de hoy en día del que hemos dicho necesita de todos los elementos para su triunfo escénico.

Abro el *Brand*¹⁸³ y me fijo en la primera página, y empieza el drama después de leer esta simple acotación: «Una planicie cubierta de nieve. Niebla densa y espesa. Lluvia, casi tinieblas.»

Brand vestido de negro, su bastón en la mano, un saco en las espaldas, avanza penosamente hacia él. A unos pasos de él un paisano y su hijo se di-

183 *Brand* (1867) és una de les obres d'Ibsen (1828–1906), per qui Gual va mantenir al llarg de la seva carrera un gran interès; en el marc del Teatre Íntim va muntar *Espectres* (1900) i *Solness, el constructor* (1927). En una entrevista a Antoni Rovira i Virgili, aquest assenyala: «Pot haver passat poc o molt la moda de les obres d'Ibsen. Però les obres d'Ibsen no han passat. Són tan vigoroses, tan profundes i tan suggeridores com uns quants decennis enre. Molts dels quei eren “ibsenians” per moda o per esnobisme, ho han deixat d'ésser. Però els que ho eren per raons més vives i més humanes ho són encara. [...] Les obres d'Ibsen no s'han fet velles. En totes hi ha per, sota de la falla escènica, qualitats perennes.[...] La gran superioritat d'Ibsen sobre molts autors, més o menys famosos, del teatre modern i moderníssim radica en el seu temperament, alhora poètic i realista. Pel seu realisme, Ibsen és profund; pel seu do poètic i poemàtic, és alt... Més m'estimo una obra d'Ibsen que tres de Bernard Shaw i que sis d'Henry Bataille o de Pirandello.» («Els diàlegs dels amics. Ibsen», *La Nau*, 10 des. 1927). Vegeu Margarida Casacuberta, «La fortuna d'Ibsen a la Catalunya dels anys vint», dins *Professor Joaquim Molas: Memòria, Escripura, Història*, vol. 1 (Barcelona: Universitat de Barcelona, 2004), 285–299.

rigen hacia el mismo lado. «Hola, el extranjero, no tan aprisa, donde estés. Aquí. Pierdes el camino, la niebla se hace espesa, apenas si sé distinguir la punta de tu fardo.»

Y os suplico imaginéis al instante el medio que requieren estas palabras. Una pintura perfecta.

Por estos ejemplos hemos llegado ante el ideal del autor moderno, ideal que si os puede parecer en principio absurdo o exagerado, os suplico tratéis de familiarizaros con él y veréis como no es tan desprovisto de lógica como de buen principio pudiese pareceroslo.

Si al levantarse el telón, no ya en el *Brand*, sino en cualquier drama de los nuestros, el medio escénico me ha de sugestionar antes que ningún personaje me transmita labor literaria, si este medio me pone en situación, me encuadra y logra sugestionarme debidamente, y se ha realizado como es costumbre, nada encontramos ya frente por frente de un drama que tiene dos autores, pues con el mismo derecho que el literato puede decir que aquella decoración ha sido un pretexto para su drama, el maestro escenógrafo dirá muy bien que aquel drama ha sido un pretexto para su decoración. Lo propio sucederá con la parte indumentaria, con las luces, con la interpretación general, con el todo, que necesita sí de colaboradores, pero que a mi entender no tolera más que un criterio maestro llamado autor.

Las colaboraciones tienen un límite en obras que se encabezan con un nombre, y cuando estas se llevan a cabo sin el justo límite que requieren, nace de ellas una confusión irrisoria, inconcebible.

Ved, si no, el concurso que se establece en una representación teatral de las que necesitan a ambos medios escénicos. Toma en ellas toda la apariencia de un concurso con su intriga obligada y todo.

El dicho autor acota en su primer acto *una selva a la derecha del camino y a la izquierda una choza. Época ideal* (pongo por caso) *que recuerde el siglo xv*, y su labor ha terminado.

Lo primero que se le ocurre al escenógrafo es triunfar sobre el autor, y al indumentario, sobre el escenógrafo. No se respeta ni por un momento lo esencial, lo que se relaciona con el drama, lo que tiene que ver con las entonaciones. La sencilla dama, personaje que se lamenta de los rigores de la muerte impía sobre su alma virgen, viste colores flameantes y traje de líneas exuberantes, que en conjunto recuerdan a la mujer que mira heroica los campos, mostrando sus mienes, como si fueran hermanos que le saludan. El aventurero, todo vida, se presenta bajo un aspecto de oscura idolatría, porque al indumentario le pasó por los ojos un grabado reproduciendo los trajes de los caballeros místicos del siglo ix y porque le pareció que por aquel traje daría muestra de conocimientos que la gacetilla aplaudiría. De

una parte, el escenógrafo, sin tener en cuenta el espíritu joven de la producción dramática, en la que se habla a menudo *de nuestro amor naciente y de nuestras futuras flores*, en la que no se respira otro ambiente más que aquel de la aspiración a lo frondoso, a lo sano viejo, ha lucido sus dotes en centenario bosque, donde uno se imagina el ciego Edipo y trajes y decorado brillan y desentonan, el artista ha trabajado por cuenta y lucimiento propio, y el drama desencajado de su medio, de su índole, aparece todo él como excusa de ajenos y equívocos lucimientos, que trabajan para la destrucción del alma, del pensamiento del drama, y en tanto, el llamado autor, el que aparece en grandes letras en el cartel, se queda quieto, y resulta el que escribió el libro de un drama, esto es, autor, la tercera parte de la labor dramaticoteatral.

No puede ni debe ser éste el ideal del moderno dramaturgo. La educación del autor moderno debería apoyarse en la solidez de una base general artística, y mejor si estas generalidades tomaran el aspecto de profundos conocimientos. Autor significa padre, drama, hijo, y como el padre no acepta otra colaboración que la de su mujer para engendrar a un hijo, el autor no debe aceptar más que la de su inspiración para dar a luz un drama en el que todo, absolutamente todo, será suyo.

Wagner intentó algo de esto cuando comprendió la necesidad de un criterio absoluto en la gestación de una obra teatral, pero Wagner dejó de lado un factor importantísimo, por el que caen hoy en confusión o incomprendibilidad a veces sus obras. Wagner no pintó, Wagner fió en los demás, por lo que se relaciona al medio plástico, medio que él apuntaba que él disponía, sí, pero que él no ejecutaba en proyecto, y así queda en Bayreuth (fuente de su arte) desligado generalmente de las otras perfecciones hijas legítimas del maestro de Leipzig.

El autor dramático no acaba una tarea al terminar sus cuartillas, se encuentra entonces, como hemos dicho, en la tercera parte de una obra, y debe aspirar a la realización del resto, por cuenta propia de su misma, su única inspiración.

Yo (digo en mis sueños y me esfuerzo en conseguirlo) quiero que en mis dramas todo sea mío. No soy un egoísta, soy un enamorado de mis concepciones y trabajo para que nadie enturbie mi pensamiento, que obra genial de colaborador eminente no será para mi tan provechosa como mi propia y mediana colaboración, que se ha de ajustar a lo que yo he visto, a la sugestiva idea que ha promovido mi obra. Yo, así, seré capaz de sacrificar ora este elemento ora este otro, siempre en favor y defensa de la idea madre por la que trabajo y que es en el fondo la que debe mostrar mi obra. Trabajo por un ideal y someto todos los elementos al fin principal del mismo, con la alteza de miras del que persigue algo suyo. Los que me ayuden, si les necesito,

serán sabios, serán buenos, pero no serán yo mismo, e inconscientemente, trabajarán en contra de mi propósito, porque al lado del mío habrá el suyo, sin el cual ellos dejarían de existir.

Concebiré mi drama, hijo a veces de una sola palabra reveladora de un mundo, hija otras veces quien sabe si de una tonalidad celeste, i de una emoción de naturaleza. Concebido por emoción epicológica o plástica, lo escribiré enamorado y se me hará imposible hacerlo en letras sin que lo ligue con aquel y el otro efecto de mi futura labor realizada, y la misión del medio que cuidaré después, me sugerirá esta palabra que escribo ahora, y la tonalidad y la línea de mis trajes, la situación culminante de aquel momento mudo y la luz azulada que dispondré de tal o cual manera, será la más espléndida respuesta a la enigmática pregunta de mi personaje. Mi obra será un tejido que otro tejedor más que yo podrá llevar a cabo.

Proyectaré mis decoraciones, conocedor del arte pictórico, y no ignorante de las dificultades de escenografía para evitar efectos que pensados grandiosos resultan a veces ridículos, cuidaré de la ejecución de mis proyectados trajes, con el propio amor que habré limado una frase o gozado un diálogo: mandaré yo mismo la combinación de mis sugestivas líneas, de propios ojos veré y aconsejaré a mis actores que procuraré sean devotos de mi obra, y al levantarse el telón, cuando aparezca el primer destello de lo mío pensado, de lo mío realizado, podré decir que¹⁸⁴ escribí pintando, escribiendo, que hice una argamasa de elementos todos a mi disposición y conocimiento y que sumados todos darán por resultado, *drama mío*.

¹⁸⁴ En revisar el text original i contrastar-lo amb la transcripció que va fer Antònia Alogüín el 1991, vam poder constatar que faltaven les línies que segueixen, les quals no hem sabut localitzar entre el conjunt dels papers del Fons Gual.

Índex onomàstic

- Acker, Yolanda F. 196
Almazán Tomás, David 97
Alomar, Gabriel 220, 226
Álvarez Cañibano, Antonio 196
Amigó, Ramon 252
André, Marius 110
Andréiev, Leonid 283
Anglada i Camarasa, Hermen 79
Antoine, André 10, 24, 27, 28, 31, 46, 212,
255, 259, 261, 271
Aretino, Pietro 110
Aristòfanes 38
Arthur, Henry 35, 170
Artís i Balaguer, Avel·lí 281
Artís, Josep 38, 185
Aulet, Jaume 145
Aviñoa, Xosé 19, 153
Aznar Soler, Manuel 254
Bacardit, Ramon 53
Bakst, Léon 197, 198, 205
Barbier, Jules 33
Barcelona, Juan 254
Barlés, Elena 97
Bataille, Henri 212, 328
Batlle, Carles 13, 17, 19, 27, 52, 53, 188
Baty, Gaston 10
Baudelaire, Charles 15, 16
Baxarias, Bartomeu 197
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron
de 85, 191, 208
Bebutov, Valeri 290
Beethoven, Ludwig van 74, 154
Benavente, Jacinto 10, 34, 163
Benois, Aleksandr 205
Bernhardt, Sarah 48, 263, 265
Bibbiena (Bernardo Dovizi) 110
Bizet, Georges 154
Bohigas Tarragó, Pere 97, 263
Bon, Belloti 188
Bonnín, Hermann 40, 49, 51, 285
Bonzi, Lidia 188, 263
Borodín, Aleksandr 198, 205
Borràs, Enric 80
Bravo, Isidre 13, 19, 27
Bretón de los Herreros, Manuel 85
Brossa, Jaume 187
Busquets, Loreto 188, 263
Byron, George Gordon 86
Cafara, Richard 110
Cahn, Isabelle 212
Calderón de la Barca, Pedro 123
Calvo Agostí, Ricardo 123
Calvo Revilla, Luis 123
Calvo Revilla, Rafael 123
Camps, Assumpta 268, 274
Canadell, Roger 156
Canals, Josep 252
Čapek, Karel 10
Caretta, Laura 281
Carin, Peter 212
Carner, Josep 23, 39, 145
Carré, Albert 29, 212
Casacuberta, Margarida 38, 53, 170, 185,
252, 328
Casals, Glòria 47, 191, 311
Casanova, Pascale 24
Casas-Carbó, Joaquim 187
Casas, Ramon 9, 97
Casellas, Raimon 15, 187
Cassou, Jean 276
Castellanos, Jordi 23
Ceballos, Edgar 31
Chamberlain, Houston Stewart 16, 138
Chopin, Fryderyk Franciszek 74

- Clarín (Leopoldo Alas) 123
 Clavé, Josep Anselm 155, 156
 Coca, Jordi 13, 19, 27
 Colonne, Édouard 234
 Copeau, Jacques 10, 46, 257, 258, 271
 Coquelin, Benoît Constant 102
 Coquelin, Ernest Coquelin 102
 Cornaglia, Ernest 28
 Corneille, Pierre 85
 Coromines, Pere 187
 Cortès, Francesc 39
 Coutelet, Nathalie 272
 Craig, Edward Gordon 10, 31
 Crickboom, Mathieu 19
 Croiset, Alfred 226
 Croiset, Maurice 226
 Curel, François de 28
 Curet, Francesc 42, 215, 239
 D'Annunzio, Gabriele 24, 35, 170
 Dant (Dante Alighieri) 82
 Debussy, Claude 87
 Diàguilev, Serguei 10, 41, 197, 198, 204–206
 Díaz de Mendoza, Fernando 38
 Díaz-Plaja, Guillem 215
 Dimas, Joaquim 281
 Dionís de Siracusa («Denis» al text) 186
 Domènec, Cristòfor de, 215
 Donnay, Maurice 28, 29
 Dreiser, Theodor 276
 Dujardin, Édouard 16
 Dumas, Alexandre (fill) 102
 Dumas, Alexandre (pare) 212
 Duque de Rivas (Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano) 123
 Duse, Eleonora 48, 97, 263–265
 Echegaray, José 34, 112, 123, 163
 Espriu, Salvador 51
 Èsquil 84, 194, 195
 Eurípides 84
 Fabra, Pompeu 187
 Fabre, Émile 28, 29
 Fàbregas, Evarist 45, 252
 Faivre-Zellner, Catherine 272
 Falgairolle, Adolphe de 27, 215, 274
 Falla, Manuel de 39
 Farran Mayoral, Josep 226
 Ferran, Pere Enric 33
 Ferré Trill, Xavier 241
 Ferrer, Antoni-Lluc 220
 Ferrier, Paul 29
 Fiedorovski, Fiódor 198
 Fischer-Lichte, Erika 98
 Foguet, Francesc 38, 53, 170, 185, 252
 Fokin, Mikhail 205
 Fontova, Lleó 281
 Fort, Paul 212
 Francés, José 233
 Frank, André 283
 Gallén, Enric 38, 52, 53, 170, 185, 191, 215, 252, 260, 274
 Gallina, Giacinto 110
 Gambús, Xavier 263
 Garcia Parreño, Joaquim 281
 Garcia Sala, Ivan 290
 Gaspar, Enrique 123
 Gay, Joan 153
 Gémier, Firmin (Firmin Tonnerre) 10, 27, 28, 46, 103, 271–273
 Gibert, Miquel Maria 38, 53, 170, 185, 252
 Giménez i Iroz, Manuel 38, 79–81, 263
 Giménez, Enric 80
 Giralt, Casimir 263
 Giret, Noëlle 283
 Glück, Christoph Willibald 85
 Goethe, Johann Wolfgang von 10, 49, 78, 80, 85, 91, 128, 135, 154, 191, 289
 Goldoni, Carlo 85, 110, 129, 263
 Golovin, Aleksandr 205
 Gorki, Maksim 165, 205
 Gounod, Charles 191
 Graells, Guillem-Jordi 39, 42
 Graner, Lluís 10, 32, 33, 80, 153, 167
 Grau i Delgado, Jacint 33
 Guimerà, Àngel 27, 80, 123

- Guitry, Lucien 48
- Hauptmann, Gerhart 28, 35, 80, 132, 165, 170
- Haydn, Joseph 74
- Hervieu, Paul 27, 28
- Hugo, Victor 286
- Humière, Robert d' 98
- Humperdinck, Engelbert 214
- Ibsen, Henrik 10, 22, 24, 27, 34, 35, 87, 109, 112, 165, 166, 187, 188, 213, 263, 328
- Iglésias, Ignasi 153, 187
- Irving, Henry 197
- Jacobs, William Wymark 35, 170
- Jarry, Alfred 29
- Jones, Henry Arthur 35, 170
- Jordà, Josep Maria 153
- Jouvet, Louis 10, 48, 274, 275
- Jullien, Jean 29
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 289
- Knapperstbusch, Hans 323
- Lambert, Albert (fill) 28
- Lambert, Albert (pare) 28
- Leiter, Samuel L. 98
- Leloir, Louis (Louis Pierre Sallot) 102, 189
- Liszt, Ferenc 16
- Llorach i Dolsa, germanes (Isabel i Lluïsa) 9, 80
- Lluís II de Baviera 36, 179
- Loiseau, Georges 96
- Lope de Vega, Félix 85, 109, 110, 123
- Lugné-Poe (Aurélien Marie Lugné) 10, 24, 27, 28, 46, 98, 212-214, 255, 261, 271
- Lully, Jean-Baptiste 85
- Machado de Assis, Joaquim Maria 276
- Maeterlinck, Maurice 9, 10, 13, 21, 24, 28, 80, 82, 87, 149, 212, 213
- Mallarmé, Stéphane 16, 17
- Maquiavel, Nicolau 109
- Maragall, Joan 20, 23, 24, 191
- Marfany, Joan-Lluís 19, 23
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 28
- Marlowe, Christopher 237
- Marquina, Rafael 215
- Martí, Oriol 79
- Martínez Domingo, Antoni 263
- Mas López, Jordi 97
- Maseras, Alfons 276
- Massana, Antoni 39
- Massot, Lluís 263
- Max, Édouard de 28
- Meierkhold, Vsévolod 290
- Mendelssohn, Felix 154
- Merimé, Henry 239
- Mestres, Apelles 153
- Meyerbeer, Giacomo 55, 156
- Michel, Francisque 110
- Millàs-Raurell, Josep Maria 215
- Minoru Shiraishi 97
- Mirbeau, Octave 29
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 10, 27, 28, 38, 45, 78, 85, 102, 129, 174, 189, 207-211, 274
- Moner, Pep 79
- Monmerqué, Louis Jean Nicolas 110
- Moratín, Leandro Fernández de 85
- Moreau, Émile 96
- Morera, Enric 20, 33, 80, 153
- Mounet-Sully, Jean 28
- Mozart, Wolfgang Amadeus 55, 153, 157
- Muñoz Seca, Pedro 44, 244
- Mússorgski, Modest 205
- Nijinski, Vaslav 205
- Nommick, Yvan 196
- Novelli, Ermete 32, 188
- Novelli, Lina 188
- Offenbach, Jacques 33
- Olwer, Lluís Nicolau d' 237, 263
- Ors, Eugeni d' 23, 37, 39
- Otojiro Kawakami 97
- Pabst, Georg Wilhelm 205
- Pahissa, Jaume 39
- Péladan, Joséphin 87
- Pena, Joaquim 16, 79, 138
- Pérez Galdós, Benito 10, 80, 110

Perrone, Rafaella 42
 Picasso, Pablo 97
 Piérat, Marie-Thérèse 212
 Pirandello, Luigi 10, 268, 328
 Pitoëff, Georges 10, 274, 283
 Pitoëff, Ludmilla 48, 274, 283, 284
 Pla, Xavier 39
 Plató 186, 286
 Porel, Paul 31, 212
 Portabella, Pere 79
 Praga, Marco 109
 Prat de la Riba, Enric 235, 236
 Primo de Rivera, Miguel 46, 285
 Puccini, Giacomo 29
 Pujol i Brull, Josep 79, 80
 Quintero, germans (Serafín i Joaquín Álvarez Quintero) 34, 164
 Rabasseda i Matas, Joaquim 39
 Racine, Jean 28, 78, 132, 227
 Ralph, Raoul 109
 Ravera, Nicolo Teresio 109
 Reig, Lluís 80
 Reinhardt, Max 46, 255, 259
 Réjane, Gabrielle 97, 212
 Renard, Jules 28, 35, 170
 Rey, Paul 113
 Ribera, Antoni 79
 Rimski-Kórsakov, Nikolai 198, 205
 Rivas Cherif, Cipriano de 10, 51, 254
 Roca i Roca, Josep 187
 Roerich, Nicolai 198, 205
 Rojas Zorrilla, Francisco de 110
 Romains, Jules 48, 257, 274, 283
 Romeu i Figueras, Josep 19
 Rossini, Gioachino 191
 Rostand, Edmond 87, 96
 Rovetta, Gerolamo 110
 Rovira i Virgili, Antoni 241, 328
 Rubio Jiménez, Jesús 16
 Rusiñol, Santiago 9, 10, 20, 23, 24, 80, 110, 153
 Ruzzante (Angelo Beolco) 110
 Sabadell, Claudi 79
 Sadayakko 29, 97
 Salvat, Ricard 51
 Sardou, Victorien 96
 Sarment, Jean 274
 Sarrazac, Jean-Pierre 272
 Satie, Erik 87
 Schiller, Friedrich von 49, 78, 85, 90, 132, 289
 Scholz-Cionca, Stanca 98
 Schuré, Édouard 16
 Sert, Josep Maria 27, 79, 80, 109
 Severac, Deodat de 113
 Shakespeare, William 28, 77, 85, 90, 91, 100, 102, 129, 130, 132, 135, 154, 177, 209, 237, 281, 302, 327, 328
 Shaw, George Bernard 283, 328
 Sicard, Claude 257
 Silvain, Eugène Charles Joseph 102
 Smirnova, Natalia 196
 Sòfocles 28, 84, 102, 194
 Sojo, Dolors de 32
 Solanilla, Anna 13, 40
 Soler i Rovirosa, Francesc (Pitarra) 41, 44, 79, 189, 190, 232-234, 241, 242, 244, 281
 Stanislavski, Konstantin 32
 Stravinski, Ígor 198, 205
 Strindberg, August 78
 Tailhade, Laurent 109
 Tairov, Aleksandr 290
 Talavera, Meritxell 191
 Tespis 84
 Theuriet, André 96
 Tintorer, Emili 36, 167, 168
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 327
 Tolstoi, Lev 165, 283
 Torres i Bages, Josep 247
 Tous, Jordi 252
 Ucelay da Cal, Enric 252
 Utrillo, Miquel 79
 Vakhtàngov, Ievgueni B. 290
 Valière 174
 Van Bever, Adolphe 109, 110

Velasco, R. 197
Verdaguer, Jacint 39
Verhaeren, Émile 28
Vicente, Gil 110
Vico, Antonio 123
Vila, Maria 263
Vilaregut, Salvador 79–81, 97
Vildrac, Charles 10
Villeneau, Jules 27
Villot, Frédéric 16, 91
Vincent d'Indy, Paul Marie Théodore 109,
110
Vincent, Euphrem 27
Viura, Xavier 310
Voltaire, François Marie Arouet 78
Wagner, Richard 15, 16, 22, 39, 54, 74, 87,
91, 110, 134, 137–142, 153, 156, 157, 234, 294,
322, 323, 330
Weber, Carl Maria von 55, 86, 153, 157
Wette, Aldheid 214
Woolf, Pierre 212
Xaliapin, Fiódor 205
Zacconi, Ermete 97
Zanni, U.F. 323
Zon, Ignati 290
Zorrilla, José 123

Bibliografia específica

Posterior a la data de defunció de l'autor

- Aulet, Jaume. «*Misteri de dolor* o la redempció de la ciutat». *Serra d'Or* 640 (abril 2013): 81–84.
- Artís, Avel·lí. *Adrià Gual i la seva època*. Ciutat de Mèxic: Minerva, 1944.
- Artís, Josep. «Memòria d'Adrià Gual». Original mecanoscrit. Fons Artís, capsa 36, sobre 6, epígraf 15. Institut Municipal d'Història de Barcelona.
- Aznar Soler, Manuel. «Una exposició en la Sala Beckett: Adrià Gual, Rivas Cherif y la renovación escénica». *Pausa* 4 (1990): 27–29.
- Batlle, Carles, Isidre Bravo i Jordi Coca. *Adrià Gual. Mitja vida de modernisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona / Àmbit Serveis Editorials, 1992.
- . «*Lluna de neu*, d'Adrià Gual: una mostra del decadentisme teatral a Catalunya». Amb l'edició del text. *Assaig de Teatre* 18, 19 i 20 (des. 1999): 179–194.
- . «La influència de Guimerà en l'obra primerenca d'Adrià Gual». *Llengua i Literatura* 10 (1999): 21–45.
- . *Adrià Gual (1891–1902): per un teatre simbolista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Institut del Teatre, 2001.
- . «Estudi introductori» i edició de *Nocturn: Andante Morat. Silenci*. Barcelona: Institut del Teatre, 2012. (Publicat en castellà a *Nocturno. Silencio*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2001.)
- . «Adrià Gual, dramaturg simbolista». *Serra d'Or* 640 (abril 2013): 72–76.
- Bonnín, Hermann. *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913–1923)*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1974.
- . *Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1923–1934)*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1976.
- . «La primera concepció de la posada en escena moderna a Catalunya». *Serra d'Or* 260 (maig 1981): 52–54.
- . «Amb Adrià Gual de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a la Institució del Teatre». *Serra d'Or* 341 (març 1988): 57–58.
- Bravo, Isidre. *L'escenografia catalana*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986.
- Carbonell, Antoni. «Adrià Gual, teòric teatral». *Faig* 11 (març 1980): 68–76.
- Cassou, Jean. «Adrià Gual». *Encyclopédie du Symbolisme*, 83–84 i 255. París, Somogy, 1979.

- Castellanos, Jordi. «La poesia modernista». Dins M. de Riquer, A. Comas i J. Molas. *Història de la literatura catalana*, VIII, 259–262. Barcelona: Ariel, 1986.
- . «Dolor, renúncia i mort: el misteri de l'amor». *Els Marges* 93 (hivern 2001): 62–70.
- Cerdà i Surroca, Mariàngela. «Adrià Gual i Queralt. L'ideal escenificat», *Els pre-rafaelites a Catalunya*, 340–352. Barcelona: Curial, 1981.
- . «Adrià Gual», *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista*, 61–64. Barcelona: Edicions de La Magrana, 1990.
- Coca, Jordi. «El dossier Adrià Gual». *Serra d'Or* 640 (abril 2013): 61–66.
- Corbella, Ferran. «Adrià Gual, després del cinquantenari». *Revista de Catalunya* 111 (oct. 1996): 110–116.
- Curet, Francesc. «Adrià Gual i el Teatre Íntim». *Història del teatre català*, 357–369. Barcelona: Editorial Aedos, 1967.
- Fàbregas, Xavier. «Felip Cortiella i Adrià Gual, dos dramaturgs pròxims i oposats». *Aproximació a la història del teatre català modern*, 184–196. Barcelona: Curial, 1972.
- . «Adrià Gual o la fe en la *élite*». *Yorick* 57–58 (1973): 48–49.
- Gallén, Enric. «Adrià Gual». Dins M. de Riquer, A. Comas i J. Molas. *Història de la literatura catalana*, VIII, 433–439. Barcelona: Ariel, 1986.
- . «La reanudación del “Teatre Íntim”, de Adrià Gual, en los años veinte». Dins D. Dougherty i M^a F. Vilches, coord., *El Teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918–1939*, 165–174. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.
- . «La represa del *Teatre Íntim* als anys vint». *Els Marges* 50 (juny 1994): 120–125.
- . «Maragall i Gual, difusors del teatre de Goethe». Dins G. Casals i M. Talavera, coords. *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, 35–48. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.
- . «Supervivència i mort d'Adrià Gual, un home de teatre (1939–1943)». *Els Marges* 100 (primavera 2013): 61–74.
- García Plata, Valentina. «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual». *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21 (1996): 291–312.
- Graells, Guillem-Jordi. *L'Institut del Teatre. 1913–1988. Història gràfica*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990.
- . «Gual, director escènic, empresari, pedagog». *Serra d'Or* 640 (abril 2013): 77–80.
- George, David. «Adrià Gual y Margarida Xirgu: la recepció de *La campana sumergida* de Gerhart Hauptmann en el Teatre Íntim». Dins B. Ma-

- riscal, M^a Miaja, eds. *Actas del XV Congreso Internacional de Hispanistas «las dos orillas»*. Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, vol. 3, 165–178. Ciutat de Mèxic: Fondo de Cultura Económico, 2007.
- Hartroll, Phyllis, ed. «Adrià Gual». *The Oxford Companion to the Theatre*. Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Jiménez Fernández, Lourdes. «La recepció de la imatge wagneriana pels modernistes catalans». *Revista de Catalunya* 154 (set. 2000): 53–74.
- . «Gual, entre Wagner i Appia». *Serra d'Or* 640 (abril 2013): 63–66.
- Magriñá, Isidro. «Blasones wagnerianos en Barcelona. Bocetos inéditos de Adrián Gual sobre un posible *Parsifal* en Montserrat». *Liceo* 114 (abril 1955): 12–15.
- Porter, Miquel. «Algunes dades inèdites sobre el treball cinematogràfic d'Adrià Gual per a la Barcinógrafa (Barcelona, 1914)». *D'Art* 2 (1973): 21–28.
- . *Adrià Gual i el cinema primitiu a Catalunya (1897–1916)*. Barcelona: PPU, 1985.
- Ramonet, Conrado. «Notas sobre la relación entre Adrià Gual y Antonio Cunill». *Assaig de teatre* 7, 8 i 9 (des. 1997): 83–91.
- Sala, Carles. «Adrià Gual, vist per Avellí Artís». *El Pont* 59 (1972): 26–37.
- Salvat, Ricard. «Entorn d'Adrià Gual». *Serra d'Or* 12 (des. 1962): 51–53.
- . «Adrià Gual i la seva escola». *Escena* 4 (1981): 16–18.
- Serrahima, Maurici. «Pròleg» a Adrià Gual, *Mitja vida de teatre*. *Memòries*. Barcelona: Aedos, 1960.
- Siguan, Marisa. «L'ideari d'Adrià Gual en el marc de la renovació del teatre català i la introducció de Gerhart Hauptmann a Catalunya». Dins *Antoni Comas. In memoriam*, 435–446. Bellaterra: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1983.
- Solanilla, Anna. «L'escenografia simbolista d'Adrià Gual». Tesi doctoral. Direcció de Ricard Salvat. Bellaterra: Universitat de Barcelona, 2008.
- . «Adrià Gual, l'escenògraf de la modernitat». *Serra d'Or* 640 (abril 2013): 67–71.
- Trenc-Ballester, Eliseu. «Adrià Gual, grafista modernista». *Serra d'Or* 223 (abril 1978): 51–59.
- Tussetschläger, Eva Maria. «Adrià Gual. Theater in Barcelona von 1898–1928». *Maske und Kothurn* 21, 1 (1975): 33–45.

Arxiu digital d'imatges

La primera formació de joventut d'Adrià Gual és en arts plàstiques. Potser per aquesta raó, des del primer moment la seva concepció escènica també reflexiona a través d'esbossos dels llocs i les atmosferes que imagina. La paraula, la música, el ritme, els colors, la llum, la composició i els personatges s'amalgamen en la construcció d'un sentit escènic modern.

Durant tota la seva trajectòria Adrià Gual reflexionarà teòricament tan a través de la plàstica com amb la paraula escrita. Per això era necessari complementar aquests textos escrits amb una selecció de dibuixos, esbossos, projectes escenogràfics, fotografies d'escena i figurins, per donar una panoràmica més completa d'aquest home del teatre simbolista català.

Simplement calia ser respectuosos amb aquests processos reflexius, simultanis i fer-los visibles. Al web de l'Institut del Teatre (<http://institutdelteatre.cat/ca/institut-del-teatre/publicacions-i-informes.htm>) el lector podrà relacionar quasi cada títol dels textos teòrics amb un grup de materials visuals i percebre aquests processos complexos i innovadors.

La selecció i catalogació de les imatges ha estat a cura d'Anna Solanilla i Roselló, amb la col·laboració de l'equip del Museu d'Arts Escèniques de l'Institut del Teatre.

Adrià Gual (1872-1943), autor dramàtic, director d'escena, pintor, escenògraf i pedagog, va ser una figura cabdal del modernisme. Convençut que una activitat teatral renovada podia contribuir a l'educació estètica i a la regeneració d'un país, va fundar el Teatre Íntim (1898), primera companyia teatral moderna a Catalunya. També va fundar, el 1913, l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (actual Institut del Teatre de Barcelona), que va dirigir fins al 1934. Als anys vint, la seva trajectòria teatral, especialment com a director del Teatre Íntim, va incidir en la renovació teatral espanyola en creadors com ara Cipriano Rivas Cheriff. Va conèixer i va estudiar la producció, entre d'altres, de Craig, Diàguilev, Pirandello o Čapek, i es va relacionar personalment amb directors de la talla de Lugné-Poe, Copeau, Gémier, Jouvet, Pitoëff o Baty.

La majoria dels seus textos dramàtics —entre els quals destaquen *Nocturn: Andante morat*, *Silenci* o *Misteri de dolor*— van ser editats en vida seva. En canvi, els assajos, els prefacis inèdits, les conferències, els articles i les notes disperses es van publicar parcialment a l'època i, malgrat el seu enorme interès, avui només es localitzen en el Fons Adrià Gual de l'Institut del Teatre o en hemeroteques. El present volum pretén omplir aquest buit: donar a conèixer una teoria escènica de primer ordre, precursora d'algunes de les teories més destacades de la renovació teatral catalana i espanyola del segle xx.

