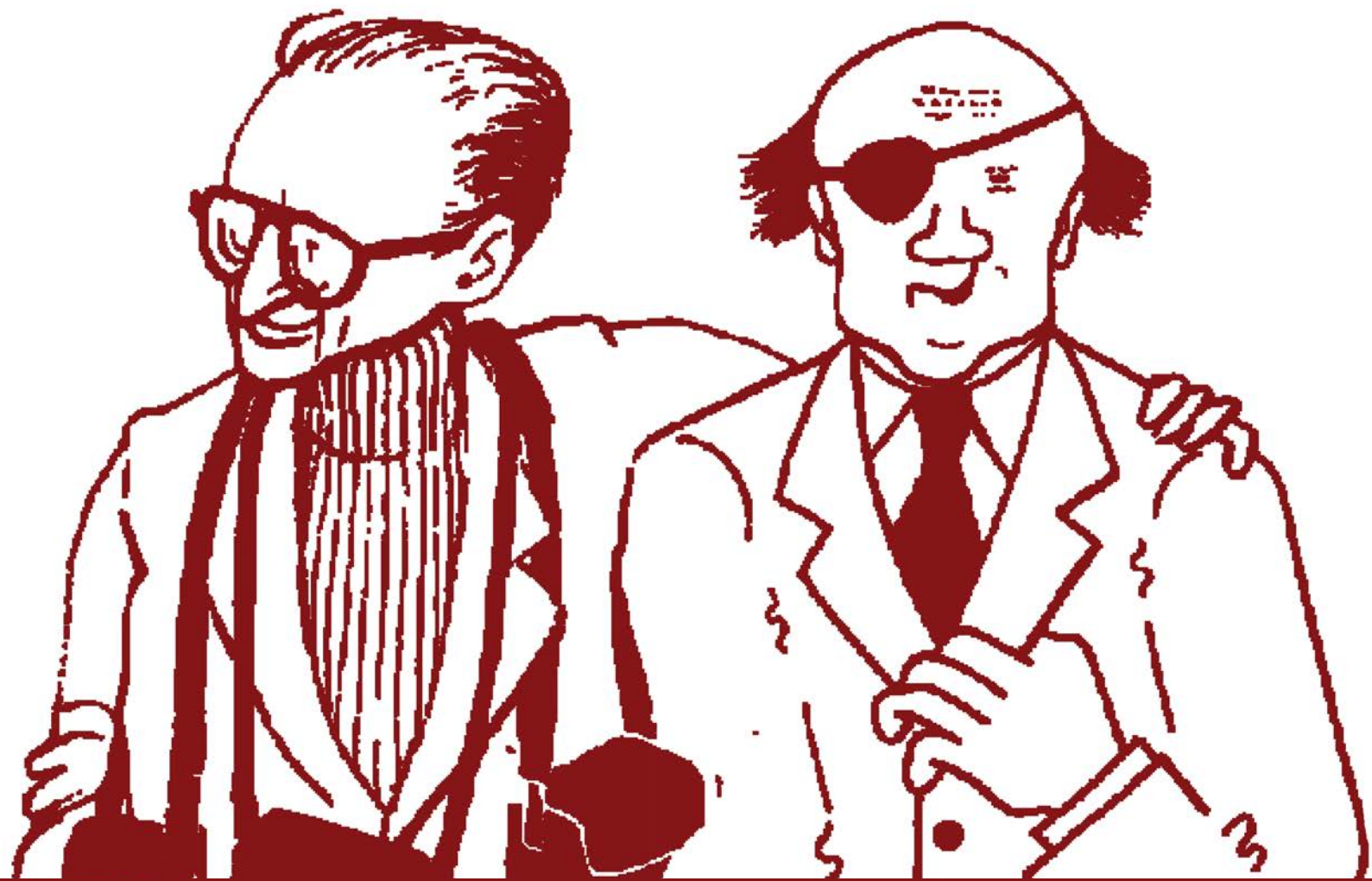


SERRA D'OR

**Joaquim Carbó, 80 anys creant aventures.
Montserrat, un museu obert a tothom.
Proclamació dels premis Crítica «Serra d'Or».**



631-632



El Teatre íntim, promogut per Strindberg.

August Strindberg, un autor que no va arrelar a l'escena catalana del primer terç del segle XX.



La recepció teatral de Strindberg a Catalunya (1903-1936)

per Fanny Ferran

Moltes de les obres d'August Strindberg actualment formen part del repertori universal. Instaurador del Naturalisme a Suècia, es considera també un dels pioners del teatre expressionista. Al moment de la seva mort, malgrat que havia estat totalment incomprès en vida al seu país, Strindberg va ser homenatjat i reconegut com un ídol nacional pel seu poble. Tanmateix, a Catalunya, fora de certs cercles intel·lectuals, Strindberg era encara un autor molt poc conegut. La imatge que un lector català de 1912 podia tenir de l'escriptor suec tot llegint la premsa de l'època era la d'un autor

profundament pessimista, misogin, revolucionari, posseïdor d'una forta personalitat que el diferenciava de la majoria dels seus contemporanis. Els articulistes de l'època el van mostrar com un individu insòlit i singular, ple de contradiccions que es manifestaven molt sovint a la seva obra.

Eugeni d'Ors va destacar la complexa personalitat de Strindberg en una de les «gloses» que publicava regularment a «La Veu de Catalunya», mentre que Emili Tintorer li va dedicar un escrit d'homenatge a la revista «El Teatre Català», en què destacava la sinceritat artís-

tica i el caràcter lluitador, progressiu i revolucionari del dramaturg. Tintorer, que admetia haver-li tingut una certa simpatia, considerava que les seves obres eren d'aquelles que «fan sang; ens escruixeix la seva sàtira destructora».

Primer context

La recepció teatral d'August Strindberg a Catalunya fins a l'esclat de la guerra civil es pot situar en dos contextos concrets. En primer lloc, entre els darrers anys del segle XIX i els primers del XX, quan s'estrenen les seves obres més representatives del període naturalista en diferents teatres experimentals europeus.

La introducció del teatre de Strindberg arreu d'Europa no va ser gens fàcil. L'economia del llenguatge, un diàleg directe i cru, sense eufemismes ni sobreentesos, i la rapidesa en el desenvolupament de l'acció, tot això no s'havia expressat amb anterioritat a l'escena europea. Per tant, no és estrany que les primeres representacions anessin acompanyades de polèmica, in-

comprensió i crítiques ferotges. A França, *Mademoiselle Julie*, estrenada al Théâtre Libre el 1893, va escandalitzar una gran part de la premsa, mentre que a Itàlia l'estrena d'*Il Padre* (1893) al teatre d'Al Valle de Roma es va convertir en un autèntic fracàs. Fins i tot a Alemanya, malgrat ser el país on Strindberg va acabar per gaudir d'una acollida més bona, les primeres obres estrenades a Berlín també van ser rebudes majoritàriament amb el desconcert i la incomprensió del públic: *Der Vater*, representada el 1890 a la Freie Bühne de Berlín, va arribar fins i tot a ser prohibida per la censura.

Arran d'aquestes primeres representacions a Europa, especialment a França amb *La senyoreta Júlia*, *El pare* i *Creditors*, el nom de Strindberg va començar a aparèixer a la premsa catalana. Santiago Rusiñol, per exemple, va escriure a «La Vanguardia» una llarga crònica des de París comentant l'estrena de *Père* a la capital francesa, i el diari «La Publicidad» va publicar la traducció al castellà de l'article aparegut a «Le Figaro» amb motiu d'aquesta mateixa representació.

La sonata dels espectres de Strindberg, per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, al Palau de la Música Catalana, el 1963. (Foto: Barceló)



El guant negre de Strindberg al Teatre Romea, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, l'octubre de 1981. (Foto: Barceló)



Aquest cert interès per l'obra d'un escriptor com Strindberg és comprensible si tenim en consideració que la darrera dècada del segle XIX el grup d'escriptors i intel·lectuals modernistes maldava per regenerar l'escena catalana, encara dominada pels gèneres propis del teatre popularment vuitcentista. Al llarg d'aquests anys van intentar incorporar i difondre nous models teatrals que s'anaven imposant en alguns països europeus. En aquest sentit entenem la publicació de les primeres traduccions del teatre de Strindberg a Catalunya en col·leccions de caire popular: entre 1903 i 1905, la llibreria barcelonesa d'Antoni López va donar a conèixer a la col·lecció «Teatro Antiquo y Moderno» les versions castellanes de *Fröken Julie* (*La señorita Julia*, 1903) traduïda per Julio Palencia Tubau i *Fadren* (*Padre*, 1905) per Carles Costa i Josep M. Jordà, mentre que la biblioteca «El Teatro Extranjero», del Centre Editorial Presa, publicava *Padre* (1904) i *Acreeedores* (1905), traduïdes per Rosendo Diéguez. Uns quants anys més tard, una nova traducció de *Padre* (1912) apareixia publicada en el número 45 de la revista setmanal «La Novela Breve».

En el mateix període assistim a dos fets rellevants. El 1905 Emili Tintorer va dedicar a *La senyoreta Júlia* un capítol del seu llibre *La moral del teatre*, en què en destacava l'interès i el valor literari, tot i que reconeixia la impossibilitat que una obra de les seves característiques pogués ser representada sense provocar escàndol i reaccions adverses: «Jo crech qu'es impossible representarla íntegrament a Espanya; si's fes, tremolaríen les estrelles.» L'altre fet correspon al 18 d'octubre del mateix any, quan la companyia d'Enric Giménez i Adeline Sala va estrenar *Padre* al teatre Apolo de Barcelona, segons la traducció al castellà de Carles Costa i Josep M. Jordà i gràcies al suport de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, que organitzava expressament sessions teatrals per a donar a conèixer els principals autors moderns. En tot cas, va ser una estrena que va tenir molt poca repercussió i, si ens atenim al ressò de la premsa, es constata que ni la interpretació va ser la més adient ni la companyia disposava dels mitjans suficients per a oferir una estrena de qualitat.

Canvi de situació

En iniciar-se la segona dècada del segle XX, el drama naturalista, el teatre d'idees i el teatre simbolista van anar perdent reconeixement entre la crítica i els autors teatrals, per a deixar pas a una nova situació cultural protagonitzada pel moviment noucentista.

També a Europa la primera guerra mundial va marcar un canvi en les preferències teatrals. Els autors

cercaven noves possibilitats de representació d'una realitat que, després dels desastres de la guerra, havia esdevingut caòtica i deshumanitzada. És en aquests anys que els expressionistes alemanys van valorar els dramemes més madurs de Strindberg, especialment *El camí de Damasc* i *Un somni*, i els van convertir en models del drama expressionista. A partir de 1914 la fama de Strindberg va créixer desmesuradament a Alemanya i a Àustria, fins a convertir-lo en un dels dramaturgs més representats. No obstant això, aquesta situació no es va repetir als països meridionals, on no va ser fins a la dècada dels vint que es va recuperar l'obra de Strindberg, sense que obtingués, en cap cas, l'èxit que havia assolit als països germànics.

Paral·lelament, a Catalunya van aparèixer dues traduccions al català: *La senyoreta Júlia*, actualment desapareguda, la qual havia de formar part del programa de les Vetllades selectes de la temporada 1922-23 organitzades per Josep Canals al Teatre Romea, i *La més forta*, peça curta escrita el 1889, publicada a la revista «Bella Terra» durant el 1925. A diferència de les traduccions dutes a terme a principi de segle, les dues esmentades, d'un alt nivell lingüístic i estilístic, van ser dutes a terme per dos dels grans referents de la literatura catalana de l'època: Carles Riba va traduir *La senyoreta Júlia* de l'alemany i Josep Carner va traduir *La més forta*, segurament a partir del francès.

D'altra banda, les estrenes d'aquest període —*Créanciers* (1925) i *El padre* (1926)—, van ser representades per dues companyies estrangeres. *Créanciers* es va estrenar dins el marc de les Gales Karsenty per una companyia francesa de prestigi, encapçalada per l'actriu France Ellys, que ja havia estrenat l'obra a París alguns anys abans; *El padre* es representava per una companyia argentina —la de Matilde Rivera i Enrique de Rosas—, que va donar a conèixer l'obra al Teatre Goya amb caràcter excepcional com a funció de benefici per a l'actor Enrique de Rosas.

En canvi, *La senyoreta Júlia* no es va representar al Teatre Romea com estava previst. Continuava sent una obra molt polèmica i poc adequada per al públic de les Vetllades selectes. El mateix Carles Riba, en una carta del 8 de desembre de 1922, tot i que considerava que l'obra era superba, mostrava importants dubtes sobre la seva recepció: «Voleu dir que el burgès de Romea no ens tirarà les cadires pel cap? o que el teatre no es quedarà buit a la tercera escena? Penseu que pertànyer a la bona societat comporta una pila de deures d'hipocresia.»

Per tant, la primera representació en català d'una obra de Strindberg no va arribar fins al 9 de juny de



La senyoreta Júlia de Strindberg al Teatre Lliure el 1985. (Foto: Ros Ribas)

1936, quan el Lyceum Club de Barcelona, un dels grups *amateurs* que excel·lien durant aquella època, va recuperar *Davant la mort* sota la direcció d'Artur Carbonell. Es tractava d'una proposta de Teatre d'Art, fins i tot experimental, que defugia la comercialitat i constituïa una de les rares excepcions del teatre que es feia a Barcelona en aquella dècada. L'obra de Strindberg, tanmateix, va ser rebuda amb força reticències, ja que el conjunt de la crítica va coincidir a afirmar que aquesta obra, escrita el 1893, no havia resistit el pas del temps.

Absència

En conclusió, la recepció del teatre de Strindberg a Catalunya durant les tres primeres dècades del segle XX va reproduir en certs aspectes una resposta i una situació inicialment molt similars a les d'altres països europeus, especialment França i Itàlia, on Strindberg va ser representat en teatres allunyats dels circuits comercials, i molt sovint va esdevenir motiu d'escàndol i incomprensió del públic. No obstant això, una de les gran diferències amb Catalunya és que tant a Itàlia com sobretot a França els qui van escollir representar Strindberg formaven part de l'avantguarda teatral

europea del moment: Antoine, Lugné-Poë a França, o Ermete Zacconi a Itàlia.

Contràriament al que s'havia produït en els inicis de l'etapa modernista, la incorporació dels nous valors del teatre europeu a partir de la primera guerra mundial no van assolir l'arrelament en la realitat cultural catalana. Les obres de Strindberg que es representen durant els anys vint i els trenta són obres del període naturalista o de la dècada dels anys noranta (*Davant la mort*). En cap cas la seva producció titllada com a precursora de l'Expressionisme no va arribar a representar-se. Fins a un cert punt, la situació es pot explicar perquè amb el Noucentisme l'art dramàtic va passar a ser considerat un gènere menor. Aquest fet va contribuir que els grans corrents renovadors del teatre universal no penetressin a Catalunya. Un exemple clar el trobem en l'Expressionisme, gairebé inexistent en el teatre del país. No és estrany, per tant, l'existència de buits, limitacions i insuficiències en la incorporació a Catalunya dels grans corrents i autors del teatre estranger contemporani. I això és del tot evident amb la manca de publicacions i representacions de les obres de caràcter expressionista de Strindberg.