

***DIE VERBRECHER*, DE FERDINAND BRUCKNER.
HISTÒRIA I ANÀLISI COMPARADA D'UNA RECEPCIÓ:
BERLÍN (1928), PARÍS (1929), BARCELONA (1931)**

Kàtia Pago Cabanes

TESI DOCTORAL UPF / 2020

DIRECTORS DE LA TESI:

DRA. PILAR ESTELRICH I DR. ENRIC GALLÉN

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL LLENGUATGE



Als meus pares

Resum

Aquest treball estudia la recepció de la peça dramàtica *Die Verbrecher* de Ferdinand Bruckner a Berlín (1928), París (1929) i Barcelona (1931), de manera que constitueix principalment una anàlisi de recepció comparada d'aquesta obra. Però també pretèn rescatar de l'oblit un autor que va ser molt popular a finals de la República de Weimar.

En primer lloc, es descriu el context teatral en què es va iniciar el teatre de Bruckner i les seves contribucions a la literatura o al teatre alemany i mundial, tot partint de la consideració de Peter Szondi (1956) que veia el seu ús del muntatge com una possible solució (entre d'altres de diferents autors de talla internacional) a la crisi que travessava el drama modern.

Després, el cos del treball consisteix en una anàlisi de la recepció crítica de l'obra a partir d'articles de diaris i revistes publicats durant aquells anys en les tres ciutats. Per comparar-los, hem fet servir un mètode que Giuliano D'Amico (2014) va desenvolupar per estudiar la recepció d'Ibsen en el món.

Abstract

This essay studies the reception of Ferdinand Bruckner's *Criminals (Die Verbrecher)* in Berlin (1928), Paris (1929) and Barcelona (1931), so that it constitutes mainly a comparative analysis of the reception of this play. But it pretends also to save from oblivion an author who was very popular at the end of the Weimar Republic.

First, we describe the theatrical context into which Bruckner's theatre began and his contributions to german and world literature or theatre, starting from the consideration of Peter Szondi (1956) who believed that Bruckner's use of montage was a possible solution (among others from different international authors) to the crisis of modern drama.

The body of this essay consists of an analysis of the critical reception of this play—from newspaper or magazine articles published during those years in the three cities— which we have compared with a method that Giuliano D’Amico (2014) developed to study the reception of Ibsen in the world.

Índex

	Pàg.
RESUM / ABSTRACT	iii
ÍNDEX	v
INTRODUCCIÓ	vii
1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	
1.1. Ferdinand Bruckner en la historiografia alemanya	3
1.2. Ferdinand Bruckner en la historiografia universal	16
1.3. Ferdinand Bruckner i la representació.....	28
1.4. Objectius i metodologia.....	32
1.4.1. Marc teòric	35
2. FERDINAND BRUCKNER EN EL CONTEXT LITERARI I TEATRAL DEL SEU TEMPS	
2.1. Ferdinand Bruckner i la literatura alemanya.....	39
2.2. Ferdinand Bruckner a l'escena alemanya.....	52
3. <i>DIE VERBRECHER</i>: UNA ANÀLISI COMPARADA DE RECEPCIÓ	
3.1. Aproximació a l'obra	63
3.2. Una geografia per a la recepció de <i>Die Verbrecher</i> : Berlín, París i Barcelona.	65
3.3. Condicions locals en el terreny cultural, teatral i literari.....	78
3.3.1. Xoc cultural	90
3.3.2. Gènere literari i posada en escena de l'obra	94
3.3.3. Interpretació	106
3.3.4. Temàtica	110
3.3.5. Tècnica escènica	116
3.3.6. Context teatral a les tres ciutats: els espais	119
3.3.7. Reaccions de crítica i públic	122
3.3.8. Recapitulació	129

3.4. Mediadors locals	131
3.5. Mercat del llibre i món teatral	144
3.6. Drets d'autor i <i>copyright</i>	149
3.7. Traduccions	153
3.7.1. Geografia de les traduccions	155
3.7.2. Pràctiques de traducció dominants en els diferents contextos	165
3.7.3. Propòsits dels traductors o <i>middlemen</i>	174
3.7.4. Finalitat de les traduccions: edició o text dramàtic?	179
3.7.5. Traduccions i copyright	182
3.7.6. Recapitulació	184
4. CONCLUSIONS	187
5. BIBLIOGRAFIA	205
6. ANNEXOS	
6. 1. Annex 1: Cronologia de la vida de Theodor Tagger/Ferdinand Bruckner ...	215
6. 2. Annex 2: Crítiques teatrals	
6.2.1. Berlín, 1928	219
6.2.1.1. Traducció al català del recull de Berlín	333
6.2.2. París, 1929	439
6.2.3. Barcelona, 1931	477
6.2.4. París, 1932	510

Introducció

La present tesi doctoral neix de la voluntat de rescatar de l'oblit un autor del teatre en llengua alemanya d'origen austríac que va ser contemporani de Bertolt Brecht i molt popular a la seva època, Ferdinand Bruckner (pseudònim de Theodor Tagger, 1891-1958) i resseguir l'empremta de la seva obra a l'escena barcelonina, tot partint d'una anàlisi de recepció comparada amb les escenes berlinesa i francesa, respectivament. Concretament ens cenyirem a la seva obra de més èxit en el seu temps, *Die Verbrecher*, que es va estrenar al Deutsches Theater de Berlín (1928), posteriorment a París (1929) i Barcelona (1931), i va significar especialment una gran renovació formal pel tractament original de la tècnica del muntatge, segons Peter Szondi (1965: 121-127).

Investigadors com Karin Hörner (1986) han valorat justament la renovació que suposa *Die Verbrecher* per l'ús dels escenaris simultanis i per ajudar a establir el gènere dels *Zeitstücke*¹, o peces documentals, en el teatre alemany. També el nombre important de crítiques teatrals recollides de la premsa alemanya —un gènere en si mateix en el Berlín de la República de Weimar— testimonien que l'obra va suposar un trencament en molts sentits, entre altres aspectes, per la seva capacitat de configurar un model de personatges realistes des del punt de vista psicològic, així com pel tractament de temes polèmics com l'avortament, l'homosexualitat o la corrupció.

Poc temps després de l'estrena a Berlín, es va estrenar *Les Criminels*, la versió francesa, al Théâtre des Arts de París (1929), on va superar les dues-centes representacions. Finalment, el 1931 es va estrenar a Barcelona *Els criminals* al teatre Romea, segons la traducció catalana de Josep Millàs-Raurell. Malauradament, aquesta traducció no s'ha pogut localitzar, la qual cosa pot dificultar d'alguna manera el fet de poder assegurar que Millàs-Raurell va traduir-la a partir de la versió francesa. De totes maneres, ens fixarem en els materials i en les altres traduccions de què disposem per treure alguna conclusió en aquest sentit.

¹ Eren peces d'actualitat que tractaven algun tema de la situació política i social del moment.

Les crítiques de l'estrena a les tres ciutats constitueixen el testimoni més important i alhora complex per conèixer de prop l'impacte teatral i social de la proposta artística de Bruckner. Certament, en el cas de *Die Verbrecher*, també hi ha altra documentació de referència com el diari personal del mateix autor, o els d'altres escriptors que van assistir a l'estrena, i ofereixen informació de les reaccions de la crítica i el públic. Tanmateix, el recull de la premsa d'aquells anys, des de la periòdica fins a l'especialitzada en teatre, passant per tota mena de revistes i diaris culturals, és ben ampli; en el cas de Berlín, fins i tot trobem un gavadal de crítiques en la premsa jurídica per la temàtica de l'obra. L'anàlisi d'aquest recull ens ha estat de gran utilitat per al capítol central de la tesi (3) on es comparen les diferents recepcions i traduccions. A part, les crítiques es poden consultar en la seva integritat a l'annex 2, que consta de més de tres-cents pàgines ordenades cronològicament, de manera que primer apareixen les alemanyes amb la traducció al català i, tot seguit, les franceses seguides de les catalanes; finalment, tanquem el recull amb les franceses de la segona recepció (1932).

Així doncs, aquesta història i anàlisi de recepció comparada de *Die Verbrecher* pretén valorar les diferents reaccions i posicions de la crítica teatral en les tres ciutats europees davant l'obra amb la finalitat de conèixer i comprendre les característiques de la història teatral de les tres ciutats, les afinitats i les diferències generades en els processos d'acollida dels tres sistemes culturals corresponents en un context determinat. En altres termes, es tracta de situar i analitzar històricament i crítica la presència de Bruckner en l'escena barcelonina en comparació amb la berlinesa i la parisense, respectivament.

Pel que fa al marc teòric, hem partit del mètode que va proposar Giuliano D'Amico² (2014) per estudiar la recepció comparada d'Ibsen arreu del món, basada en sis punts o aspectes d'anàlisi: una geografia de la recepció; les condicions locals en el terreny cultural, teatral i literari dels diferents contextos; el paper dels mediadors locals; la recepció estricta en l'àmbit del teatre i en el món editorial; les qüestions relacionades amb els drets d'autor i copyright que poden afavorir o no la traducció d'un autor o obra en un lloc i moment determinats i, finalment, la interrelació de les traduccions amb els

² D'Amico, Giuliano (2014). «Six Points for a Comparative Ibsen Reception History», *Ibsen Studies* 14:1, p. 4-37.

punts anteriors. D'Amico va aplicar aquests sis punts a la recepció mundial d'Henrik Ibsen, nosaltres ens n'hem servit per adaptar-ho a l'anàlisi de la història i anàlisi comparada de *Die Verbrecher* en les tres ciutats europees, amb el suport complementari de les aportacions de Pascale Casanova i Franco Moretti³. Precisament, el desplegament dels punts o aspectes en el capítol 3, amb les crítiques teatrals com a base, constitueix el cos d'aquesta tesi en forma d'exercici de crítica teatral comparada, detenint-nos especialment en la comparació de les condicions culturals i de les traduccions. Abans, però, ens ocupem d'establir l'estat de la qüestió de la historiografia alemanya i universal sobre l'obra de Bruckner (capítol 1) i una anàlisi d'aproximació al paper que ocupa Bruckner en el context literari i teatral del seu temps (capítol 2).

Finalment, cal dir que a la Universitat Lliure de Berlín⁴ (Freie Universität Berlin) es va crear fa més de deu anys un grup de recerca amb la voluntat no només de rescatar de l'oblit l'autor alemany sinó també de recuperar totes les seves obres i escrits i fer-ne una edició crítica, una tasca que s'està encara duent a terme. Això de banda, a Alemanya s'han anat realitzant periòdicament estudis i tesis sobre l'autor. A França també tenim coneixement d'una tesi dedicada a Ferdinand Bruckner (Cros, 1986) i altres contribucions en forma d'articles especialitzats, a part del fet que *Les Criminels* en una nova traducció francesa s'ha tornat a representar entre 2011 i 2013 en diferents teatres de l'estat, a més de París. Un altre dels objectius d'aquesta tesi és, doncs, el d'omplir el buit existent en la historiografia teatral catalana sobre l'obra de Ferdinand Bruckner, un autor pràcticament desconegut fins ara.

Atès aquest desconeixement general de l'autor, hem inclòs a l'annex 1 una cronologia de la seva vida, seguint les darreres pàgines (337-346) d'un volum d'homenatge a l'autor publicat⁵ el 2008 pel grup de recerca de Berlín, del qual el Dr. Joaquín Moreno és l'editor principal. En aquest sentit, no voldríem tancar aquesta presentació sense agrair al Dr. Moreno la generositat amb què va compartir amb mi des d'un principi tots

³ Casanova, Pascale (2007). «The Ibsen Battle: A Comparative Analysis of the Introduction of Henrik Ibsen in France, England and Ireland». A: *Anglo-French Attitudes*. Manchester: Manchester University Press, p. 214–235.

Moretti, Franco (1999). *Atlas of the European Novel, 1800–1900*. Londres: Verso.

⁴ <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/germanistik/faecher/ndl/forschung/bruckner.html>

⁵ <http://www.weidler-verlag.de/Reihen/Memoria/m10/m10.html>

els materials de la seva tesi abans de publicar-la, així com la contínua correspondència que hem mantingut sobre el tema. També a Berlín, hem d'esmentar l'amabilitat dels arxivers de l'Akademie der Künste, amb tan bona disposició a ajudar com els de la biblioteca Richelieu de París o els de Barcelona, tant del Museu de les Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre com de l'Arxiu Històric de la Ciutat.

Amb una tesi tan perllongada en el temps, voldríem agrair també la paciència de professors i personal de secretaria acadèmica de doctorat de la Universitat Pompeu Fabra, que han acceptat les pròrrogues sol·licitades, i els ànims que molts altres professors m'han infòs: des dels que n'he rebut mestratge fins a aquells que han sigut companys de feina —a la Universitat Autònoma de Barcelona i a les Escoles Oficials d'Idiomes— i anant més enrere, als que van encendre la flama per la Germanística; penso sobretot en un Departament d'Alemanys que va existir una vegada a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona, amb una menció especial per a Lluís Linés. Pels mateixos motius i més, he d'esmentar família, amics i company.

Més enllà de l'agraïment, només em queda dir que aquesta tesi no hauria vist la llum sense la paciència infinita, el suport i el mestratge dels seus directors, Pilar Estelrich i Enric Gallén.

1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Per fer un repàs dels estudis sobre l'autor, cal referir-nos d'entrada al grup de recerca de la Universitat Lliure de Berlín creat el 2003 i dedicat a recopilar i editar les obres completes, la correspondència i els diaris de Ferdinand Bruckner (hi ha prevista l'edició de setze volums).⁶ El 2008 van editar un volum dedicat a recordar la importància de l'autor des de la perspectiva actual. En el pròleg (Moreno, Szymaniak i Winter 2008: 7-8) reclamaven la necessitat d'ampliar la recepció de Bruckner més enllà de la tendència a reduir-lo a un període molt determinat de la seva vida, els darrers anys de la República de Weimar, i a un gènere molt concret, la seva producció dramàtica de 1926 a 1930. En definitiva, reivindicaven que l'obra de Bruckner no es pot reduir només als seus tres grans èxits teatrals: *Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher* i *Elisabeth von England*.

Els prefereixen destacar el caràcter cosmopolita de Bruckner i la seva capacitat de tractar una gran varietat de temes provinents d'èpoques i cultures força allunyades: la joventut vienesa en els anys posteriors a la Gran Guerra, el sistema legal de la República de Weimar, o les corts d'Elisabeth d'Anglaterra i de Felip II en les obres de més èxit, però també hi compten Napoleó, Simon Bolívar i les lluites per la independència dels Estats Units o el patiment dels esclaus afroamericans, entre altres, sense deixar de banda la resistència davant del nazisme i, anant més enrere, la Grècia antiga, amb motius ja tractats per Shakespeare (*Timon*), Racine (*Pyrrhus und Andromache. Tragödie nach klassischen Motiven*) o fins i tot de l'antiga Índia, com la història de Vasantasena a *Das irdene Wägelchen*. Tot això si ens cenyim només a la seva producció dramàtica. Però Bruckner també va escriure poesia i una gran quantitat d'articles en diaris i revistes, a la vegada que va tenir una important activitat com a editor, traductor i director teatral, per no anomenar ja els seus inicis musicals.⁷

⁶ Ho fan amb la conformitat del Ferdinand Bruckner Archiv, que es troba a l'Akademie der Künste de Berlín i des de l'editorial Weidler de la mateixa ciutat. És un projecte de l'Institut de Filologia Alemanya i Neerlandesa de la Freie Universität Berlin. <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we04/germanistik/faecher/ndl/forschung/bruckner1.html>

⁷ Després d'estudiar piano i composició als conservatoris de París i Berlín –posteriorment ho va fer en el de Viena–, va escriure els seus primers articles sobre música que es van publicar entre 1908 i 1911 a la revista *Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart*. Tractaven sobre Hugo Wolf, Bizet i altres compositors francesos, o els anomenats *Wiener Moderne*, tal com recullen Moreno, Szymaniak i Winter (2008: 337).

En definitiva, ni Ferdinand Bruckner ni la seva obra es poden categoritzar fàcilment, d'aquí que els estudiosos de Berlín pretenguin, en el volum esmentat, obrir noves perspectives que vagin més enllà de les tres orientacions dominants en la recepció de l'autor. A grans trets, la primera d'aquestes orientacions es fixa en Bruckner com a renovador del teatre: des del punt de vista escènic, amb els seus escenaris simultanis i, des del punt de vista psicològic, amb el tractament d'uns personatges realistes. En segon lloc, hi ha qui el veu més com a professional eclèctic del teatre que sap dosificar hàbilment els efectes i tòpics necessaris per satisfer el públic, i, finalment, qui el veu sobretot com a humanista i moralista que analitza damunt l'escenari els problemes del seu temps i de la història i els reflecteix en la psicologia dels seus personatges (Moreno, Szymaniak i Winter 2008: 7-8).

En realitat, si revisem les referències bibliogràfiques més significatives sobre Bruckner des d'aquesta òptica, domina la primera orientació, la que destaca el seu paper de renovador teatral, i fins i tot s'acostuma a subratllar més un aspecte que l'altre: o bé els escenaris simultanis o el realisme psicològic, cosa que podria ser útil a l'hora d'ubicar la presència de l'autor en la historiografia. No obstant, hem preferit exposar-ho a continuació de manera cronològica, tot tenint en compte si l'estudi prové de la historiografia alemanya o universal, encara que en algun moment ens referim a les esmentades orientacions.

1.1. Ferdinand Bruckner en la historiografia alemanya

Peter Szondi va ser un dels primers estudiosos a destacar Bruckner pel seu paper de renovador formal. En el seu reconegut estudi de 1956 sobre el drama modern⁸, Szondi descriu els canvis que experimenta el drama a partir de finals del segle XIX, quan l'acció passa a ser substituïda per la situació, el diàleg perd relleu i cal buscar noves formes dramàtiques per representar l'aïllament de l'individu; quan els temes sofreixen un canvi i també un determinat tractament del llenguatge, en definitiva, quan el drama clàssic travessa una crisi:

Für die Krise, in die das Drama als die Dichtungsform des je gegenwärtigen (1) zwischenmenschlichen (2) Geschehens (3) gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts gerät, ist die thematische Wandlung verantwortlich, welche die Glieder dieser Begriffstrias durch ihre entsprechenden Gegenbegriffe ersetzt. Bei Ibsen dominiert an Stelle der Gegenwart die Vergangenheit. Thematisch ist nicht ein vergangenes Geschehen, sondern die Vergangenheit selbst, als erinnerte und im Innern weiterwirkende. So wird auch das Zwischenmenschliche durch Innermenschliches verdrängt. — Das tätige Leben in der Gegenwart weicht in Tschechows Dramen dem träumerischen in der Erinnerung und der Utopie. Das Geschehen wird beiläufig und der Dialog, die zwischenmenschliche Ausspracheform, zum Gefäß monologischer Reflexionen. — In Werken Strindbergs wird das Zwischenmenschliche entweder aufgehoben oder durch die subjektive Linse eines zentralen Ichs gesehen. [...] Das Geschehen beschränkt sich im Zwischenmenschlichen auf eine Folge von Zusammentreffen, die bloß Marksteine des eigentlichen Geschehens: der inneren Wandlung sind. — Maeterlincks "drame statique" kündigt der Handlung. Im Angesicht des Todes, dem es einzig gewidmet ist, schwinden auch die zwischenmenschlichen Unterschiede und damit die Auseinandersetzung zwischen Mensch und Mensch. Dem Tod steht eine anonyme, sprachlos-blinde Menschengruppe gegenüber. — Hauptmanns soziale Dramatik schließlich schildert das zwischenmenschliche Leben in seiner Bestimmtheit durch Außermenschliches: durch die politisch-ökonomischen Verhältnisse. [...] Auf diese Weise verneint das Drama des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts in seinem Inhalt, was es, aus Treue zum Überlieferten, formal weiter aussagen will: die zwischenmenschliche Aktualität.⁹ (Szondi 1965: 74-75)

⁸ Szondi, Peter (1965). *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Totes les traduccions al català de les cites de Szondi, a peu de pàgina, provenen de l'edició catalana: Szondi, Peter (1988). *Teoria del drama modern*. Traducció de Mercè Figueras. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

⁹ «El responsable de la crisi que travessa el drama, com a forma literària de l'esdeveniment (1) interhumà (2) sempre present (3) vers les darreries del segle XIX, és la transformació temàtica, que reemplaça els membres d'aquesta tríade de conceptes per llurs contraconceptes corresponents. En Ibsen és el passat que domina en lloc del present. Temàticament no és un esdeveniment passat sinó el passat mateix, com ha passat en el record i que continua actuant interiorment. D'aquesta manera, el factor interpersonal és desplaçat pel factor intrapersonal. En les obres de Txèkhov la vida activa cedeix el terreny a la vida somiadora en el record i en la utopia. Els esdeveniments es tornen incidentals i el diàleg, forma d'expressió entre els homes, es converteix en un recipient de reflexions monològiques. En les obres de Strindberg, les relacions interhumanes o bé són anul·lades o bé vistes a través de la lent subjectiva d'un jo central. [...] Els esdeveniments es limiten a una sèrie de trobades, que no són més que les fites dels veritables esdeveniments: la transformació interior. El *drame statique* de Maeterlinck prescindeix de l'acció. Davant de la mort —tan sols a ella li és dedicada— s'esvaeixen també les diferències entre les persones i amb això les confrontacions. La dramaturgia de Hauptmann, finalment,

Després de citar els autors que exemplifiquen aquest procés: Ibsen, Txèkhov, Strindberg, Maeterlinck i Hauptmann, Szondi explica els diferents intents de preservar el drama d'aquesta crisi (*Rettungsversuche*), que anirien des del naturalisme a l'existencialisme, passant per les peces parlades o les peces en un acte. Però a continuació, dedica la segona meitat del llibre a una sèrie d'autors que trenquen els motlles anteriors, tot buscant "temptatives de solució", com ell les denomina (*Lösungsversuche*). I són uns pocs elegits els qui segons Szondi configuren la història del drama modern: els dramaturgs expressionistes, el teatre polític de Piscator, el teatre èpic de Brecht i tot seguit, Bruckner, pel muntatge. Després, tan sols es refereix a quatre autors més: Pirandello, O'Neill, Thornton Wilder i Arthur Miller, cadascun amb les seves aportacions.

Si en el món del cine, el muntatge havia estat un dels descobriments claus a principis dels anys vint, el fet que Bruckner l'apliqués al teatre amb un resultat tan perfecte com és el cas de *Die Verbrecher* va marcar un abans i un després, segons Szondi. Abans que ell, Strindberg ja havia instal·lat la façana d'una casa de pisos de lloguer a l'escenari en *Spöksonaten (La sonata dels espectres)* «um das Nebeneinander der Menschen seiner Zeit auch szenisch auszudrücken»¹⁰ (Szondi 1965: 121) però no havia deixat de ser un decorat. El teló s'aixecava sobre la plaça davant de la casa, en la qual un dels llogaters explicava a un estudiant, a un estrany, què hi passava. Aquests personatges «die zwischen der epischen Thematik und der Dramenform zu vermitteln hatten»¹¹, feien que la narració èpica es presentés com una faula i en el segon acte, per exemple, s'enllaçaven els destins dels "espectres" mitjançant un sopar, una acció dramàtica.

El tractament de Bruckner a *Die Verbrecher* és ben modern: l'escenari s'aixeca directament sobre set espais d'una casa separats entre ells. I en aquest escenari simultani, les accions es van desenvolupant paral·lelament sense que hi hagi una situació de nexa entre elles, com abans; el nexa és la relació que els personatges tenen

mostra la vida entre les persones tal com és determinada per factors externs: per les condicions políticoeconòmiques. [...] D'aquesta manera, el drama de les darreries del segle dinou nega amb el seu contingut allò que per fidelitat a la tradició, vol seguir expressant formalment: l'actualitat de les relacions entre els homes.» (Szondi 1988: 57)

¹⁰ «per expressar escènicament l'existència separada dels homes de la seva època». (Szondi 1988: 91)

¹¹ «que havien de fer de mediadors entre la temàtica èpica i la forma dramàtica», *ibid.* p. 122/92

amb la justícia –la majoria s’han vist empesos a cometre actes criminals. En aquest punt, la importància de l’autor com a muntador de les escenes és essencial, perquè en el segon acte, on s’alternen els diferents judicis de casos que no tenen res a veure els uns amb els altres, el treball de muntatge fa que s’enllacin quan els presidents dels diferents tribunals pronuncien les mateixes paraules, que apel·len al coneixement de la justícia que té tothom i és el que li dona unitat: «Der Tatbestand liegt klar vor Augen», «Ich frage den Zeugen», «Der Herr Staatsanwalt hat das Wort»¹² (Bruckner 1928: 102-104), per posar algun exemple.

En el primer acte, a l’hora d’exposar de manera alternada el motius que han conduït alguns dels llogaters de la casa a la criminalitat, també és essencial el paper del muntatge: ara s’il·lumina l’escena on una senyora arruïnada es ven les joies que el seu cunyat li havia confiat per poder educar els seus fills; ara la d’una noia jove embarassada que es vol suïcidar, i es fa enrere en l’últim moment, però ja es massa tard per al seu fill i esdevé així una infanticida; ara la d’una cuinera que mata la seva rival i dirigeix les sospites contra el seu amant, per venjar-se’n a la vegada; o bé s’il·lumina un noi jove que ha de jurar en fals en un procés contra un xantatgista per por que es conegui la seva homosexualitat; també hi ha un jove empleat que pren diners per fugir a l’estranger amb la mare del seu millor amic.

Entre aquestes situacions i el públic, no hi ha cap mediador narratiu. És el fet de dirigir la llum de manera alternada a les escenes, en les quals sentim fragments de diàleg que ens fan entendre la problemàtica del personatge, el que fa que en un sol acte es puguin condensar tantes situacions. Ja no és l’escena aïllada que domina l’acte, com en el drama clàssic, ja no és el diàleg el conductor de l’obra; és el jo èpic que il·lumina una escena per deixar-la després a les fosques, en qualsevol moment, com bé emfasitza Szondi.

Das aber ist Montage. Deren formgeschichtliche Bedeutung kann hier nur berührt werden, weil sie in die Pathologie nicht der Dramatik, sondern der Epik und der Malerei gehört. Daß die Episierung der Dramatik im zwanzigsten Jahrhundert die Stellung der Epik nicht festigt,

¹² Citat per Szondi (1963: 126): «els fets són evidents», «pregunto al testimoni», «el senyor fiscal té la paraula» (en traducció de Mercè Figueras, p. 94-95).

vielmehr auch im Innern der letzteren antithetische Kräfte sich bilden [...] Und Montage ist jene epische Kunstform, die den Epiker verleugnet. Während die Erzählung den Akt des Erzählens perpetuiert, die Bindung an ihren subjektiven Ursprung, den Epiker, nicht abreißt, erstarrt die Montage im Augenblick ihrer Entstehung und erweckt nun den Anschein, als bilde sie wie das Drama aus sich heraus ein Ganzes. Auf den Epiker verweist sie nur wie auf ihre Marke — Montage ist die Fabrikware der Epik.¹³ (Szondi 1965: 127)

Des de la perspectiva d'avui podem dir que aquest tractament és molt cinematogràfic, però llavors, tot just a punt de desenvolupar-se el cinema sonor, un teatre d'aquestes característiques va impactar força.

Després de Szondi, l'estudi del qual es reedita gairebé ininterrompudament durant els anys seixanta, cal fer esment del capítol que Otto Mann dedica a Bruckner en la seva *Geschichte der deutschen Literatur im 20. Jh.*, de 1961, p. 162-178, «Exkurs über Ferdinand Bruckner» [«Digressió sobre F.B.»] i després, uns paràgrafs (p.150 i 151) en el capítol sobre teatre alemany en el segle XX del mateix volum. Si el punt de partida de Szondi era Alemanya per oferir una perspectiva del teatre universal —d'aquí el mèrit d'incloure Bruckner en el petit llistat d'autors claus a nivell mundial—, Otto Mann focalitza la seva anàlisi principalment des de la perspectiva de la literatura i el teatre alemanys. En aquest context, enalteix tant la capacitat de Bruckner de tractar les relacions interpersonals damunt l'escenari com de reflectir a la vegada els problemes del seu temps; i aquí subratlla el pes de la seva cultura, de manera que les referències a les influències austríaques de l'autor són contínues en aquestes pàgines. Aquests trets, que així enumerats perden força, traspuen en el capítol de Mann una admiració profunda i el convenciment que Bruckner és sens dubte el tercer gran dramaturg de finals del anys vint al costat de Bertolt Brecht i Carl Zuckmayer, o fins i tot superior.

¹³ «Però això és un muntatge. Aquí tan sols es pot fer al·lusió a la importància en la història de les formes, perquè no pertany a la patologia de la dramàturgia, sinó a la del gènere èpic i de la pintura. La tendència èpica de l'art dramàtic del segle XX no estabilitza la posició del gènere èpic, sinó al contrari, mostra que forces antitètiques es desenvolupen en el seu interior. [...] I el muntatge és aquella forma èpica d'art que nega l'autor èpic. Mentre que la narració perpetua l'acte narratiu, i no es trenca el lligam amb el seu origen subjectiu, l'autor èpic, el muntatge, en el mateix moment en què es constitueix, s'immobilitza i fa la impressió de formar, com el drama, un tot en si mateix. Remet a l'autor èpic com a la seva marca de fàbrica —el muntatge és el producte manufacturat de l'èpica.» (Szondi 1988: 95)

Der Expressionismus befindet sich gerade im Zerfall. Bert Brecht zieht mit seinen frühen nihilistischen Stücken seine erste Konsequenz aus dieser Situation. Zuckmayer sucht und findet seine Lösung auf lange Zeit im lebensnahen Volksstück. [...] Mit diesen Dramatikern teilt er nur die Abwendung vom Expressionismus, den Willen zu einer nüchternen Sachlichkeit und zu einem wieder bühngerechten Theaterstück. Bruckner ist der ernstere Wille zur Realität eigen. Er ist wieder der Österreicher. Zwar erscheint hier sehr das Leben in der Form der Literatur, aber in dieser Literatur erscheint auch das Leben. Das ihm eigene Thema —das dringlichste Thema seiner Zeit— hatte Bruckner schon in seinen ersten Komödien gefunden: der Mensch und seine Problematik. Mehr als Brecht und Zuckmayer ist er auf diesen Menschen gerichtet, ist er bemüht, ihn zu erschließen.¹⁴ (Mann, 1961: 164)

El 1970 es presenta la tesi de Sybille Selbmann amb un títol que d'entrada semblava subratllar també la innovació formal, *Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners: Eine Untersuchung seiner theatralischen Wirkungsmittel* [«Els principis dramàtics de Ferdinand Bruckner: Anàlisi dels seus recursos teatrals més efectius»]. No obstant, de seguida veiem que es fixa tant en la tècnica refinada dels diàlegs amb la seva retòrica suggeridora (Selbmann 1970: 65), com en els escenaris simultanis (104), perquè en general l'estudi contempla els recursos més efectistes de Bruckner per arribar a la conclusió que la clau del seu èxit va ser el seu sentit per endevinar els gustos del públic. De manera que Selbmann seguiria la segona orientació marcada pels estudiosos de Berlín, la que subratlla l'habilitat per seleccionar efectes i temes per satisfer el públic. Segons Selbmann, Bruckner va explotar hàbilment l'actualitat, la moda i els temes sensacionalistes per fer un teatre de bulevard modern de cara a plaure el públic:

Die Kumulation und Repetition sentimentaler Rühr-, erotischer Lock- und brutaler Schockeffekte erscheinen als wesentliches Kriterium des Trivial-Theaters. Indem Bruckner vom Darsteller neben flotter, lässig salopper Haltung Tempo, Dynamik und Agilität fordert, entspricht er dem Bühnenstil des modernen Boulevard-Theaters.¹⁵ (Selbmann 1970: 144).

¹⁴ «En aquell moment, l'expressionisme es troba a les últimes. Brecht treu les primeres conclusions d'aquella situació i escriu les seves obres nihilistes del principi. Zuckmayer busca la solució i la troba durant un temps en el *Volksstück*, per la seva proximitat a la vida. [...] Amb aquests dramaturgs, Bruckner només comparteix l'allunyament de l'expressionisme, la voluntat de buscar una objectivitat més lúcida i de fer unes obres de teatre que tornen a fer honor als escenaris. A Bruckner li correspon la voluntat més seriosa de reflectir la realitat. I en això és molt austríac. És cert que aquí la vida apareix en forma de literatura, però en aquesta literatura es mostra també la vida. El tema pròpiament seu —el tema més urgent de la seva època—, Bruckner ja l'havia trobat en les seves primeres obres: les persones amb les seves problemàtiques. Més que no pas Brecht ni Zuckmayer, es dirigeix cap a aquestes persones i s'esforça per entendre-les.» (Les traduccions dels fragments citats són meves, sempre que no se n'indiqui la procedència).

¹⁵ «L'acumulació i repetició d'efectes que xoquin l'espectador per commoure'l, amb escenes eròtiques i brutals, sembla un component essencial del teatre trivial. També Bruckner demana als actors una actitud desimbolta i informal a més d'agilitat i un ritme dinàmic; i així s'adequa a l'estil escènic del teatre de bulevard modern.»

Però com bé observarà Cros més tard des de la perspectiva francesa (1984: 16), la investigadora va triar els articles de la premsa en funció de la meta fixada. De manera que l'advertència ens va molt bé per intentar ser objectius, o almenys no selectius, en el present treball a l'hora de revisar la recepció crítica a la premsa.

El següent historiador i crític teatral que trobem a Alemanya, Günther Rühle, ve a representar la tercera orientació: copsar l'autor com un humanista i moralista que analitza damunt l'escenari els problemes del seu temps i de la història en general. O també es pot enquadrar en la primera, pel fet de subratllar l'aspecte renovador de la psicologia i el realisme dels personatges. Ja en la introducció del segon volum del seu assaig *Zeit und Theater*, el que documenta el fets teatrals i les persones que els van protagonitzar de 1925 a 1933, Rühle posa l'exemple de *Krankheit der Jugend* per dir el següent:

Um 1925 beginnt in vielen Stücken ein beschreibender Realismus als werde unter dem Druck der gesellschaftlichen Erfahrungen zunächst eine Bestandaufnahme der gesellschaftlichen Zustände betrieben.¹⁶ (Rühle 1972: 16)

Per això considera que s'estableix aquest gènere conegut com a *Zeitstück* que s'apropa, per l'estil, al reportatge realista. I precisament els temes dominants d'aquest tipus de drama són el sistema educatiu i el jurídic, perquè considera que, en la vida real, són els que més xoquen amb l'educació que van rebre de joves alguns autors de procedència o bé liberal d'esquerres com Peter Martin Lampel, o d'una burgesia liberal, com Bruckner i Karl Kraus (Rühle 1972: 31). D'aquí que el *Zeitstück* es defineixi més pel contingut i per la intenció que no pas per la forma, segons Rühle. El problema és que com més es basava el contingut d'aquestes obres dramàtiques en els esdeveniments de la societat per canviar-los, més s'allunyaven dels grans propòsits, és a dir, d'oferir grans solucions a través de l'art com pretenien els clàssics i els seus continuadors. Fins i tot els expressionistes pretenien retornar grans valors a la societat: amor, pau, justícia. Però el drama realista dels anys vint, diagnostica Rühle (1972: 37), abandona aquestes grans «solucions» fins al punt de renunciar a ser art. I les obres de Bruckner exemplificarien aquesta renúncia, perquè ja no ofereixen perspectives de reconciliació. No obstant això,

¹⁶ «A partir de 1925 comença a donar-se en moltes obres dramàtiques un realisme descriptiu, com si fos necessari abans de tot fer un inventari, per la pressió dels esdeveniments socials.»

malgrat aquesta percepció aparentment negativa, més endavant, en les pàgines que dedica a *Die Verbrecher* (p. 792-797), l'obra que escull com a representativa de l'autor per incloure en aquest volum, té una explicació prou positiva de la manera de treballar de Bruckner:

Seine realistischen Gegenwartsstücke verstehen sich als Krisen-Analysen und Heilungsaktionen. —Bruckner: »Man muß manchmal jemanden kränker machen, als er schon ist, um ihn gesund zu machen.«[...] *Die Verbrecher* setzte die Analyse der Kulturkrise (Sozial- und Wertkrise) aus *Krankheit der Jugend* fort.¹⁷ (Rühle 1972: 794)

Seguidament, cal esmentar la tesi de Christiane Lehfelddt (1975) que constitueix una anàlisi detallada de la vida i obra de Tagger-Bruckner. Ja des d'un principi aclareix que no s'han de veure només les motivacions externes o més aviat financeres en el fet que Tagger optés, just abans de *Krankheit der Jugend*, per un pseudònim que després adoptaria com a nom, Ferdinand Bruckner, en honor a dos compatriotes seus: el dramaturg Ferdinand Raimund (1790-1836) i el músic Anton Bruckner (1824-1896). Per a ella, es tracta més aviat del següent:

In seinem Schaffen bedeutet der Wandel von dem vielseitigen Literaten Tagger in den Dramatiker Bruckner eine Hinwendung zu einem konsequenten Realismus, mit dem Bruckner zweifellos unter dem Einfluß der "Neuen Sachlichkeit" der ausgehenden zwanziger Jahre steht. Denn für jene literarische Strömung sind seine ersten beiden Dramen repräsentativ. Doch sie weisen auch darüber hinaus und sind in bestimmten Sinne repräsentativ für Bruckners Gesamtwerk. Denn die entscheidenden Komponenten, die Auseinandersetzung mit den Problemen der Zeit und die Einbeziehung der Psychoanalyse in die Gestaltungsweise, sind beide charakteristisch für Bruckners Schaffen überhaupt.¹⁸ (Lehfelddt 1975: 28)

En realitat, Otto Mann ja havia suggerit abans que ella que la tria del pseudònim podia indicar el naixement d'un autor nou (Mann 1961: 163), però Lehfelddt basa la seva afirmació en els trets bàsics de les dues primeres obres, que considera característics de totes les obres de l'autor: tractar els problemes de l'època i fer servir la psicoanàlisi per a la creació dels personatges. A més, en la mateixa pàgina, constata, també en la línia de Mann, que Bruckner es va convertir, amb l'estrena de *Die Verbrecher* la tardor de 1928,

¹⁷ «Les seves obres realistes sobre el present s'han de veure com anàlisis crítiques i accions curatives». I cita el mateix Bruckner: «De vegades s'ha de pintar algú més malalt del que ho està per tal de curar-lo. *Die Verbrecher* va continuar l'anàlisi crítica social i cultural de la crisi de valors iniciada amb *Krankheit der Jugend*.»

¹⁸ «El canvi del literat polifacètic Tagger al dramaturg Bruckner suposa un gir cap a un realisme conseqüent sota la influència de la Nova Objectivitat, ja que les seves dues primeres obres són representatives d'aquest corrent literari, però també de tota la producció de Bruckner. Ho demostra el fet que els seus trets essencials —tractar els problemes de l'època i l'ús de la psicoanàlisi en els personatges— caracteritzen l'obra de Bruckner en general.»

en un autor d'èxit del Deutsches Theater i que només dos autors més, Brecht i Zuckmayer, van assolir èxits semblants en la segona meitat dels anys vint a Alemanya.

Tornant a la primera orientació i gairebé tan important com Szondi a l'hora d'assenyalar la innovació formal que suposa Bruckner hi ha Karin Hörner, que va estudiar els escenaris simultanis a partir dels drames de l'autor. Segons ella, l'èxit de *Die Verbrecher* va popularitzar l'ús d'escenaris d'aquest tipus entre 1928 i 1933 (Hörner 1986: 247) i va contribuir a establir el gènere del *Zeitstück*, que vindria a ser la peça d'actualitat o documental:

Der große Erfolg der *Verbrecher* ist nicht wie bei *Elisabeth von England* an einer breiten geographischen Streuung der Aufführungsorte abzulesen, vielmehr beruht er auf zwei Gründen. Erstens waren es vor allem zwei Bühnen, das Deutsche Theater in Berlin und das Théâtre des Arts in Paris, die ungewöhnlich hohe Aufführungsziffern für die *Verbrecher*, jeweils über 100, erreichten. Zweitens ist es, wie gesagt, eines der Stücke, die das Genre "Zeitstück" etablierten.¹⁹ (Hörner 1986: 218)

Mostra molts exemples d'obres posteriors que també van fer servir escenaris simultanis aquells anys, així com dels usos anteriors d'aquesta tècnica que haurien influït sobre Bruckner i Piscator, un altre autor que en va fer ús en aquesta època: els experiments constructivistes, els expressionistes –amb els seus drames d'estacions– i els realistes, més que no pas el cinema. De fet, veu un clar precedent de Bruckner en el mateix Piscator i la seva posada en escena de *Hoppla, wir leben* (1927) de Toller, però segons Hörner (1986: 143) aquest encara hauria fet un ús simbòlic de l'escenari simultani, com es feia a l'època medieval, si bé amb un caràcter religiós i, en canvi, no ho creu en el cas de *Die Verbrecher*. Es basa en els diaris de l'autor que rebutja conscientment la proposta de Max Reinhardt de substituir el seu escenari simultani per un de més senzill, doble (a l'estil medieval) tot assenyalant que, si de cas, ja escriurà una altra obra per a aquesta mena d'escenari. La investigadora aclareix a més el següent:

Was heute als expressionistische Bühnentechnik gilt, wurde damals keineswegs als charakteristische Neuerung allein des Expressionismus wahrgenommen. [...] Man führte und

¹⁹ «El gran èxit de *Die Verbrecher* no s'ha d'abstreure de l'extensa àrea geogràfica que comprèn els llocs on es va representar l'obra, com en el cas d'*Elisabeth von England*. S'ha d'atribuir més aviat a dos fets : primer, que van ser sobretot dos teatres, el Deutsches Theater de Berlín i el Théâtre des Arts de París, que van enregistrar unes xifres insòlites, amb més de 100 representacions cadascun. En segon lloc, com ja s'ha dit, el fet que va ser una de les obres que van ajudar a establir el gènere del *Zeitstück*.»

führt noch nicht expressionistische Stücke mit Mitteln des szenischen Expressionismus auf.²⁰
(Hörner 1986:155)

Així, per exemple, els escenaris simultanis que es van utilitzar en obres dramàtiques expressionistes i en textos de la *Neue Sachlichkeit* tenien «*mehr Gemeinsamkeiten als die entsprechenden literarischen Zeugnisse*»²¹ (Hörner 1986:155). Per això, en el procés que va de l'art escènic expressionista al de la Nova Objectivitat, l'autora troba més fàcil separar en termes literaris els dos estils que no pas distingir-los pel que fa als escenaris simultanis. Significativament, ella troba aspectes en comú entre alguna peça expressionista i Bruckner, però no perquè comparteixin la tècnica de la simultaneïtat d'escenaris, sinó pel nou *Körper-Raum-Modell*, la nova relació entre espai i cos que va impregnar el període d'entreguerres i que va ser decisiva en el naixement de la Bauhaus. Es tractava d'una nova concepció del cos i de l'espai, que remet a un canvi de relació entre el subjecte i l'objecte; a una nova percepció. La guerra i la tècnica havien trencat la idea tradicional de la matèria com a forma fixa. Les destrosses materials del conflicte bèl·lic havien posat al mateix nivell el cos humà viu i els objectes morts. En aquest context irrompia amb força la idea de moviment, essencial en el teatre de Meyerhold, el qual va influir enormement sobre el teatre alemany dels anys vint, Piscator especialment.

La visió de “l'escenari com a construcció” de la Bauhaus estava també molt present; no debades, la maqueta del seu fundador, Walter Gropius, per al teatre total de Piscator que al final no es va arribar a construir (vegeu figura 1), és de 1927, poc abans de *Die Verbrecher*, així com els intents de l'artista de la mateixa escola László Moholy-Nagy de construir un aparell que modulés la llum i els colors en l'espai escènic —els va materialitzar el 1930 a Berlín (vegeu figura 2). Igualment d'aquella època prové la idea de Walter Benjamin sobre la percepció en la dispersió com a característica típicament moderna (*Rezeption in der Zerstreung*), o les idees de la fenomenologia post-hegeliana, que es fixaven en dos aspectes determinants en la nova relació entre el subjecte que percep i l'objecte percebut: allò que és simultani i allò que és successiu.

²⁰ «El que actualment es tenen per tècniques escèniques expressionistes, en aquella època no s'atribuïen només a aquest moviment. [...] Aquestes tècniques es feien i es fan servir per a representar peces dramàtiques que no són pròpiament expressionistes.»

²¹ «Més coses en comú que les obres literàries dels dos moviments.»

Fins i tot la música era sincopada: el jazz. Tot aquest ambient va ser decisiu segons Hörner perquè sorgís una obra com *Die Verbrecher*, si bé puntualitza que l'ús que fa Bruckner en aquesta obra del *Körper-Raum-Modell* és més aviat tradicional i només el jazz, que apareix a l'obra en diverses escenes, li donaria el toc de modernitat en aquest sentit de trencament i de síncope. I és que considera que Bruckner aconsegueix en aquesta obra una continuïtat que no van aconseguir altres usos d'escenaris simultanis (Hörner 1986: 232).

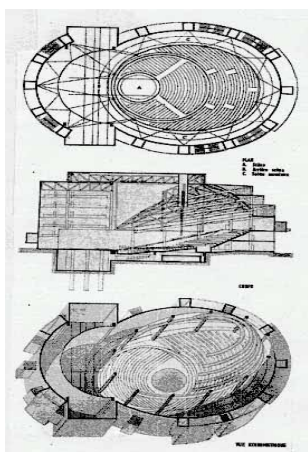


Fig. 1. Walter Gropius (1926).
Projecte de Totaltheater.

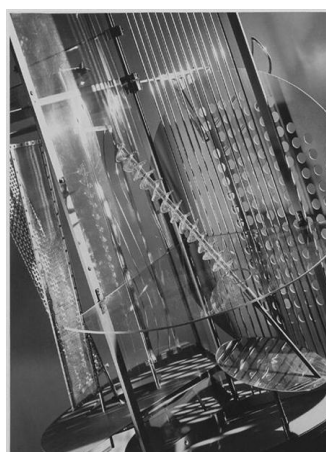


Fig. 2. László Moholy-Nagy (1930).
Modulador llum-espai.

Dins d'aquest estat de la qüestió historiogràfica, podem esmentar també alguna història de la literatura, encara que les referències sobre Bruckner siguin més breus. Així, el *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, en l'edició de 1988, volum 22, dedica quatre entrades a l'autor, una per a cadascuna de les seves obres de més èxit: *Elisabeth von England*, *Krankheit der Jugend*, *Die Rassen* i *Die Verbrecher*, ordenades alfabèticament (Kindler, 1988: 269-272), alhora que fa un llistat dels estudis literaris sobre l'autor i les seves obres.²² En general, els autors hi destaquen, per una banda, la innovació de l'autor a l'hora de redescobrir les possibilitats de l'escenari simultani i de fer servir tècniques d'enfocament que recorden les del cinema, tot parlant de *Die Verbrecher*, i, per l'altra, analitzen amb detall la temàtica de les seves obres, influenciada per Nietzsche o Freud i relacionada amb els drames de societat d'un altre austríac, Arthur Schnitzler. També ressalten la profunditat psicològica i el domini del diàleg per part de Bruckner.

²² A part d'O. Mann, C. Lehfeldt i K. Hörner que incloem en la presentació i altres treballs que citem al final d'aquest apartat, s'inclouen també: A. Kantorowicz, *Deutsche Schicksale. Neue Porträts*, Berlin, 1949, p. 186-193 i H. Vogelsang, *Österreichische Dramatik des 20. Jhs.*, Wien/Stg., 1963.

Més atenció mereix la publicació de 1990 a la República Democràtica Alemanya (Volk und Welt, Berlin) d'una selecció dels drames de Bruckner: *Krankheit der Jugend, Die Verbrecher, Elisabeth von England, Die Rassen i Simon Bolivar* amb motiu del centenari del naixement de l'autor el 1891. Però no només per això, com destaca l'editor, el doctor Hansjörg Schneider, especialista en teatre i exili i editor també de les obres completes d'Ödon von Horváth per a la RDA (1982):

Der 100. Geburtstag des Dichters ist dafür ein äußerer Anlaß. Zwingender erschien Verlag und Herausgeber die Tatsache, daß Bruckners Dramen heute kaum mehr zugänglich sind. Die wenigen, zu Lebzeiten des Autors herausgekommenen Teilausgaben seiner Stücke sind längst vergriffen, die 1948 im Aufbau-Verlag Berlin -simultan mit Verlagen in Österreich- erschienenen Dramenbände selbst in Bibliotheken nur noch schwer erhältlich. Seit Bruckners Tod sind lediglich einzelne seiner Dramen -meist in Antologien- veröffentlicht worden, die aber die entstandene Lücke nicht zu schließen vermochten.²³ (Schneider 1990: 607)

De manera que una dècada abans que es constituís el grup de recerca de Berlín, ja es va reivindicar a la mateixa ciutat, a la part oriental, l'obra de l'autor i la necessitat de recuperar-la. En l'epíleg, a càrrec del mateix editor, es constata que la crítica especialitzada veu Bruckner com un clar representant de la *Neue Sachlichkeit* que, segons Schneider (1990: 592), no pot negar la seva procedència de Wedekind, Bronnen, Jahnn i Andrejew. Schneider destaca la contribució de Bruckner al teatre i assenyala que totes les seves obres fins al 1930 van ser controvertides, tant aclamades —pels qui hi percebien un nou talent, temes actuals i unes tècniques escèniques efectives— com criticades, pels qui consideraven que no era innovador i, en aquest cas, tan sols esmenta com a exemple Herbert Ihering. En canvi, fa un llistat més llarg de crítics²⁴ que tot i ser conscients que Bruckner no es caracteritzava pel seu avantguardisme, creien que havia revolucionat el teatre, perquè encara que hagués conreat tècniques i temes dels seus predecessors, tenia un estil molt propi, caracteritzat pel següent:

²³ «El centenari del naixement de l'autor és només un motiu aparent. Tant a l'editor com a l'editorial els ha semblat més urgent el fet que les obres dramàtiques de Bruckner gairebé no es troben. Les poques edicions d'una part de la seva obra que es van publicar en vida de l'autor fa temps que estan esgotades, i els volums que van aparèixer el 1948 simultàniament a Berlín (Aufbau-Verlag) i a Àustria difícilment es troben, ni a les biblioteques. Després de la mort de Bruckner es van publicar peces aïllades, sovint en antologies, però sense que es tanqués el buit sorgit.»

²⁴ Kurt Pinthus, Max Hochdorf, Norbert Falk, Stefan Großmann i Harry Kahn. Menys Großmann, apareixen citats en el capítol 3 i en els annexos.

Was sie aber als neu, eigenständig, und zeittypisch empfanden, war der harte Realismus seiner Stücke, die Zeichnungsschärfe von Figuren und Situationen, die Knappheit des Dialogs und die schonungslose Enthüllung seelischer Vorgänge.²⁵ (Schneider 1990: 594)

Entre els crítics, Schneider destaca Max Hochdorf perquè va més enllà de la majoria que només veuen la influència de la psicoanàlisi en les tribulacions sexuals dels personatges, car sap reconèixer el retrat de Bruckner d'una joventut desil·lusionada i a la vegada la crida que fa a la responsabilitat ètica de cadascú. Això, tot parlant de *Krankheit der Jugend*, encara que Schneider fa extensives les afirmacions de Hochdorf a propòsit d'aquesta peça a tota l'obra dramàtica de l'autor, sobretot la que sintetitza la seva aportació teatral: «In diesem Ferdinand Bruckner paart sich, um es auf eine kurze Formel zu bringen, das Theatralische mit dem Moralischen sehr harmonisch».²⁶ (M. Hochdorf citat per Schneider 1990: 595)

A continuació ens hem de referir a una història del teatre europeu més actual, com és la de Manfred Brauneck en sis volums, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters* (2003), on també s'associa l'autor amb el realisme psicològic; només cal tenir en compte l'índex,²⁷ que descriu tot seguit: Bruckner apareix en el quart volum, que tracta del teatre europeu en la primera meitat del segle XX. Cito a continuació els apartats de l'índex perquè parlen per ells mateixos. En les pàgines dedicades al teatre a Alemanya (226-529), després d'un segon apartat sobre Max Reinhardt, en trobem un tercer centrat en l'expressionisme: «neue Themen und neue Dramaturgien (Kaiser, Sternheim, Toller)»; el segueixen «Aufbruch in der Provinz: neue künstlerische Entwicklungen an den Bühnen außerhalb Berlins» [«Auge a la província: progressos artístics fora de Berlín»]; «Experimentelles Theater: vom Expressionismus zum Bauhaus» [«Teatre experimental: des de l'expressionisme a la Bauhaus»]; i tot seguit «*Leidenschaftlich auf das Wesentliche fixiert: Tendenzen zum Realismus*» [«Obsessionats per l'essència de les coses: tendències cap al realisme»]. I en aquest apartat encara distingeix entre «Expressiver Realismus auf der Bühne» [«Realisme expressiu al teatre»] i «Durchbruch ins Wirkliche» [«Irrupció de la realitat»], que és on

²⁵ «Els crítics van veure en Bruckner trets nous, independents i distintius del seu temps: el fort realisme de les seves obres, la precisió per dibuixar personatges i situacions, els diàlegs concisos i el fet de destapar sense contemplacions els processos anímics.»

²⁶ «En aquest F. Bruckner, els aspectes teatrals i els morals harmonitzen perfectament, per dir-ho en poques paraules.»

²⁷ Es pot consultar en l'enllaç següent: <https://lbz.rlp.de/fileadmin/lbz/Inhaltsverzeichnis/13602109.pdf>

situa Zuckmayer, F. Bruckner i Marieluise Fleißer (Brauneck 2003: 380). De totes maneres, i després d'analitzar breument els aspectes formals i temàtics de *Die Verbrecher*, Brauneck precisa, en parlar de les obres de Marieluise Fleißer, que, a diferència de Bruckner, els personatges produeixen una sensació de proximitat i el llenguatge transmet realisme. És a dir que en l'evolució de l'expressionisme cap a uns enfocaments més realistes, troba Bruckner més endarrerit que Marieluise Fleißer.

A partir d'aquest mateix any 2003 apareixen les edicions crítiques²⁸ de les obres de Bruckner a càrrec del grup de recerca de Berlín, tasca pendent de completar però força avançada, com demostren els dos últims volums publicats: el de 2015, de cinc-centes vuitanta-dues pàgines, que conté tota mena de material al voltant de les obres dels anys vint, *Die Verbrecher* inclosa: correspondència, diferents versions, crítiques i recepció, i més recentment, el 2018, un volum dedicat a la seva obra lírica.

Cal dir que encara que el doctor Moreno i el seu equip constatin en el pròleg abans esmentat un cert oblit de Bruckner a Alemanya, el cert és que, a part de les publicacions que acabo de mencionar, hi ha tota una sèrie d'estudis i articles sobre la seva vida i obra que arrenquen des de 1949 ençà, en vida de l'autor. Al llistat del *Kindlers Neues Literatur Lexikon* s'esmentava la tesi realitzada a Viena el 1950 per E. Rieder-Laska, *F. B. Leben u. Werk des österreichischen Dramatikers bis zum Jahr 1949*. També als anys cinquanta i seixanta apareixen articles en revistes amb títols ben explícits com «Ferdinand Bruckner: Ein Forscher der Wirklichkeit» [«Ferdinand Bruckner: Un investigador de la realitat»],²⁹ o «Ferdinand Bruckner, ein Ekstatiker der Bühne» [«Ferdinand Bruckner, un extasiat de l'escenari»]. Entre els anys setanta i vuitanta van aparèixer més tesis i estudis, com els abans esmentats de Hörner o Lehfeldt, però també cal anotar els articles de J. G. Pankau, en què defensa la tesi que l'autor segueix desenvolupant el *Zeitstück* també en els drames d'exili,³⁰ entre d'altres. Segurament va ser en la dècada de 1980 quan més articles i tesis es van escriure sobre Bruckner —no només a Alemanya, com veurem a continuació— per exemple la de Doris Engelhardt

²⁸ Vegeu: http://www.weidler-verlag.de/Reihen/Bruckner/bruckner_k1/bruckner_k1.html

²⁹ A càrrec de Friedhelm Baukloh.

³⁰ La referència i un llistat detallat de bibliografia seleccionada sobre l'autor la trobem al final del volum citat abans (Moreno, Szymaniak i Winter 2008: 351-355).

des d'Aachen, *F. B. als Kritiker seiner Zeit*, de 1984. Si de cas, es produeix una mena de pausa en els anys noranta que potser explica el gran interès per l'autor a partir del 2000, entroncant amb el treball de recuperació i edició de la seva obra a Berlín. Dins d'aquest treball cal també destacar els articles de diferents investigadors sobre tots els aspectes possibles al voltant de l'autor i la seva obra des d'una perspectiva contemporània que es recullen en el volum 10, *Memoria*, citat anteriorment.

1.2. El tractament de Ferdinand Bruckner en la historiografia universal

En l'àmbit europeu, just abans d'aparèixer l'estudi de Szondi, el crític teatral italià expert en teatre alemany Paolo Chiarini, dedica unes pàgines a Bruckner dins *l'Enciclopedia dello Spettacolo* (1955) on comenta els trets formals de *Die Verbrecher*, però en parlar de l'adaptació que Bruckner va fer el 1933 de la *Marquesa d'O*, la novel·la homònima de Kleist, remarca la superació per part de l'autor dels últims residus expressionistes i la seva incorporació al corrent de la *Neue Sachlichkeit*. En general, el situa en el moment de traspàs de l'últim expressionisme –amb el qual s'exhaureix la felicitat fusió del text poètic i l'espectacle (Wedekind, Toller)– als intents de trobar una nova unitat (Brecht i altres). I finalment constata que el teatre més recent de Bruckner (i aquí es deu referir a l'estrena i publicació italiana d'*Elisabetta d'Inghilterra*, de 1952,³¹ just abans que es comencés a publicar *l'Enciclopedia dello Spettacolo* de Silvio D'Amico, en la qual va col·laborar com a expert en teatre alemany) suposa un retorn al teatre “psicològic” i il·lusionista i cita el mateix autor (del prefaci d'*Elisabetta d'Inghilterra*) per reforçar-ho (D'Amico/Chiarini 1955: 1185): «L'eternità del teatro consiste proprio in questo: che esso crea l'illusione non per amore della realtà, ma per amore dell'illusione stessa».

³¹ *Die Verbrecher* no es va traduir ni representar en italià; sí en canvi *Gioventù malata* (Roma, T. Manzoni, 20-V-1945) i *Elisabetta d'Inghilterra* (Milà, P. T. della Città di Milano, 21-XI-1952). Però segons ens va informar el Dr. Moreno de Berlín (3-XI-2013), una estudiant italiana havia estat treballant durant l'any anterior (2012) en la traducció de *Die Verbrecher* per a un treball de final de carrera.

El 1963 es va presentar una tesi a la universitat de Kansas, *Tragik und Tragödie in der dichterischen Entwicklung F. B.s*, a càrrec de W. H. Speidel. I en l'àmbit català, trobem un altre gran estudiós de teatre, Ricard Salvat, que dedica unes pàgines a Bruckner ben aviat, en el seu estudi *El teatre contemporani* (1966), concretament dins el volum 2: *El teatre és una ètica*. Seguiria la primera orientació que vèiem abans, la que considera l'autor bàsicament com un innovador o experimentador formal. Ho expressa així:

En la generació que Melchinger anomena de la primera postguerra, en la qual podríem incloure Brecht, Zuckmayer, Friedrich Wolf, Johannes R. Becher, Bernhard Blume, Arnolt Bronnen, Ferdinand Bruckner³² [...] hi ha en general un comú denominador que és el cultiu de la peça d'actualitat i de reportatge escènic. Aquesta generació i la que la segueix, o sigui la de la segona postguerra, quedarien marcades per l'existència històrica de Brecht, que, com hem vist, resumeix tota l'època. Al seu costat, autors tan importants com Zuckmayer i Bruckner queden com a autors merament formals, mentre que Weisenborn i Wolf sovint pequen de rigor dogmàtic. (Salvat 1966: 146)

Curiosament, en les tres o quatre pàgines que dedica a l'autor i a les seves obres, on assenyala com a obra cabdal *Elisabeth von England*, i no dubta a qualificar-la com «un dels grans èxits del teatre alemany d'entreguerres i fins i tot de la segona postguerra» no esmenta ni *Die Verbrecher* ni *Die Rassen* i sí, en canvi, *Krankheit der Jugend*, *Pyrrhus und Andromache*, *Timon* i pràcticament totes les altres obres, les heroiques i les tràgiques: *Napoleon der Erste*, *Heroische Komödie*, *Der Kampf mit dem Engel* i *Der Tod einer Puppe* (Salvat 1966: 149).

Hom pot pensar, en primer lloc, que Salvat omet aquestes obres perquè en la seva divisió de l'estudi en dos volums, s'adeqüen més per la temàtica al volum 1, *El teatre és una arma*, però un cop consultat no hi apareixen, ni tan sols quan parla de Pitoëff (p.67). De manera que es pot deduir que omet precisament les dues obres que són més aviat de crítica social perquè és un paper que ja li ha adjudicat a Brecht i potser prefereix tractar la faceta tràgica de Bruckner, que seria una altra mena d'encasellament de l'autor, en la línia que criticaven els investigadors de Berlín. Però només és una hipòtesi que malauradament ja no podem contrastar amb el doctor Ricard Salvat. A més,

³² Cita divuit autors més que no incloc.

és molt probable que l'influïssin les fonts de què es va servir, com el crític i historiador de teatre Siegfried Melchinger que esmenta en la cita anterior³³.

A continuació ens hem de referir al gran estudiós de Bruckner a França, Francis Cros, que segueix clarament la tercera orientació. En un dels seus primers articles sobre l'autor –a qui després va dedicar una tesi– el situa dins la tradició del teatre basat en l'individu i la seva psicologia:

A coté des dramaturges influencés par le marxisme et par Brecht, à côté du théâtre documentaire, à côté de Dürrenmatt, il existe des auteurs comme S. Lenz, F. Hochwälder, R. Hochhuth, qui croient à la valeur d'un théâtre axé sur l'individu et sa psychologie. C'est à cette tradition qu'appartient F. Bruckner (Cros 1976: 22).

El títol de la seva tesi posterior no fa més que confirmar-ho: *Tagger-Bruckner 1891-1958: ambiguïtés modernistes et humanisme militant*, Nancy II, 1984. Cros dedica la tesi doctoral a analitzar els aspectes que ell considera ambigus de l'autor i la seva obra. Per a ell, es tracta bàsicament d'una «*modernisation antimarxiste du conservatisme allemand*» que fa que Bruckner es decanti per temes vitalistes o decadents, a la vegada que mostra una debilitat pel teatre de bulevard, ambigüitat que també s'observa en la seva etapa de director del Renaissance-Theater i que d'alguna manera explica l'èxit de l'obra que estudiem. Així, segons Cros (1984: 202), l'èxit de *Les Criminels* a París es deu al següent:

À la relative nouveauté du “brutalisme” érotique, à l'aspect polémique contre la justice, ainsi qu'au celebre montage des scènes simultanées, réussi par Pitoëff, malgré l'exigüité de la scène.

Cros també és conscient que aquesta ambigüitat de base donarà peu a crítiques ben diverses, que proporcionaran arguments als sectors més conservadors:

³³ Aquesta influència també la comenta Jordi Coca en la introducció a l'edició de 2010: «Ricard Salvat. El referent imprescindible». Concretament, diu que «no sembla que a mitjans anys seixanta, com a mínim en el nostre país, ningú plantegés aquestes qüestions tal com ho feia Salvat, en bona mesura seguint Siegfried Melchinger i Peter Szondi, però no exclusivament» (Coca 2010: 18). I afegeix a peu de pàgina: «Cal remarcar que cap dels llibres de Siegfried Melchinger (1906-1988) encara no han estat traduïts al català. En castellà hi ha *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1959. Tanmateix no es troben les seves aportacions essencials sobre la tragèdia grega o sobre Anton Txèkhov, per exemple». Justament Coca tanca l'observació fent referència a un del pocs exemples que hi ha de recepció de Melchinger en aquest país, a càrrec de Salvat: «Vegeu: Ricard Salvat. «La visita de un maestro. Siegfried Melchinger». Dins: *El teatro de los años 70*. Barcelona: Península, 1974.»

On a l'impression que Bruckner se situe « de facto » sur deux plans : il fait, d'une part une critique « moderne », « freudienne » de l'Etat et des représentants des institutions les plus importantes. Il ne peut empêcher, d'autre part, que le public réagisse vigoureusement, dans les sens de « l'ordre ancien » à un tel spectacle. Bruckner est, comme Tucholsky, un des exemples les plus frappants de ces « intellectuels de gauche » qui ont peut être dépassé la mesure et d'avantage nul à la république qu'ils ne l'ont servie. Comme l'écrit Walter Laqueur³⁴ de Tucholsky, lui aussi sévère censeur de la justice républicaine. (Cros 1984: 299).

En altres moments, el relaciona amb Freud, o fa servir fonts més recents —per al moment de publicar la seva tesi— com el llibre de Foucault *Surveiller et punir* (1975). Cros també veu l'ambigüitat en els mateixos personatges o en les situacions de l'obra, però potser l'ambigüitat més gran segons ell sigui l'aparent pessimisme de Bruckner, car creu que la crítica del dret a l'obra només és en aparença una sàtira de la República. En realitat, està dirigida a les forces monàrquiques que la minen des de l'interior i que són, en definitiva, els mateixos jutges que actuaven sota el kàiser Guillem, continuen després a Weimar i molts d'ells seguiran amb Hitler. Per a Cros, el fet que els condemnats siguin els més sensibles, els més pobres i les millors persones, realça el democratisme de Bruckner, car hi ha una invitació subjacent a una reforma de la república en un sentit democràtic de garantir els drets dels més desfavorits, ja que la manca de diners és l'origen de tots els crims. Per això, la visió de Cros ens podrà ser de gran utilitat de cara a revisar les crítiques de l'obra a la premsa. A l'investigador francès no li passa per alt que sovint la crítica fa una lectura parcial de l'obra que n'amaga el progressisme i «ne relève que les éléments susceptibles de conforter le conservatisme» (Cros 1984: 791).

El 1982 apareix el segon volum de la *Storia del teatro drammatico* de Silvio D'Amico en què s'ofereixen dues pinzellades sobre l'autor. D'Amico parla de la seva «tecnica chiara, et un dialogo attraente» i recull la definició del teatre de Bruckner d'Alberto Spaini que val la pena reproduir: «riduzione borghese del teatro espressionista» (D'Amico 1982: 294).

A casa nostra, el germanista Jordi Jané Carbó fa referència a Bruckner en una conferència sobre literatura alemanya a l'exili, dins d'un cicle de conferències que van

³⁴ «[...] leurs attaques contre l'ordre établi ne cessèrent de se faire plus cinglantes, leur critique plus destructrice.» Laqueur, Walter, *Weimar*, p. 66-67, citat per Cros (1984: 366).

ser publicades el 1983. Concretament, destaca l'èxit d'una altra obra de l'autor: *Die Rassen*.

En conjunt, la prosa narrativa fou conreada en totes les seves formes molt més que la poesia i el teatre [...]. Tot i això, alguns teatres representaren obres d'exiliats alemanys, alguns fins i tot es pot dir que amb èxit, com *Die Rassen (Les races)*, el 1933, de F. Bruckner. (Jané 1983: 99)

El 1988 es va traduir al castellà el *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países* de González-Porto-Bompiani, en el qual hi ha una entrada sobre Bruckner, que sembla una traducció literal al castellà de la del *Kindlers Neues Literatur Lexikon* que esmentàvem abans, si més no la del fragment referent a *Die Verbrecher*; és dins l'*Apéndice de Obras*, p. 233-234. En realitat, l'explicació cal trobar-la en l'origen del *Kindlers Literatur Lexikon*, a partir de l'original italià de Bompiani i d'una altra font francesa. Transcrivim un fragment que posa èmfasi en la crítica de la justícia a l'obra com a reflex d'una època en crisi:

Este drama, que representa una crítica de la época, muestra el brusco cambio de la jurisprudencia tradicional al convertirse en odiosa injusticia después de las alteraciones sociales de la primera guerra mundial. [...] Muestra cómo la justicia se va descomponiendo para convertirse en el símbolo de la injusticia, siendo al mismo tiempo una víctima constante de un concepto reaccionario de la moral. Así, por ejemplo, se considera que Tunichtgut es capaz de todos los crímenes porque tiene varias amantes. Debajo de todo ello se observa la relación entre el capitalismo y las normas vigentes. Todos los crímenes son causados por falta de dinero o por codicia, quedando impunes los que tienen dinero o que saben procurárselo. (Bompiani 1988: 233-234)

També s'esmenta la innovació de la tècnica escènica de l'obra que s'enquadra en el darrer expressionisme:

En el lenguaje se han utilizado los progresos del expresionismo, los cuales se ponen de manifiesto por la coordinación del diálogo sencillo y los absurdos rasgos de las personas, que hablan sin entenderse, y las interpretaciones erróneas. (Ibídem)

Un any després es publica en català la *Història del teatre* de Vito Pandolfi, en què també s'esmenta Bruckner dins del capítol dedicat a l'expressionisme alemany. Igualment apareix al principi del següent capítol sobre la postguerra a Alemanya, al costat dels altres dos grans dramaturgs de l'època, és a dir de Zuckmayer i Brecht. Ve a ser un diagnòstic breu del moment que paga la pena de transcriure:

Si acceptem la intervenció fonamental de Brecht (que, per la seva naturalesa, pertany, això no obstant, a una altra època), el teatre alemany de postguerra ha donat poques sorpreses. Autors,

obres i espectacles s'han retrobat en el camí emprès abans de la dictadura nazi i l'han seguit, si hem de ser sincers, d'una manera més aviat estovada. Karl Zuckmayer va tornar a tenir èxit, gràcies a la seva facilitat. Ferdinand Bruckner no va saber renovar el seu talent i el mateix li va passar a Fritz Hochwalder. (Pandolfi [1964] 1989: 281)

El 1992 apareix la *Historia de la literatura alemana* en dos volums de Hans Gerd Roetzer i Marisa Siguan, reeditada recentment en un volum (Roetzer & Siguan 2012).³⁵ Inclouen l'autor en el capítol de la literatura a la República de Weimar, en una breu entrada amb el títol de «teatro psicoanalítico», del qual Bruckner seria el màxim exponent. No obstant, la seva anàlisi se cenyeix a *Krankheit der Jugend*, si bé s'esmenta també *Die Rassen* encara que amb la data d'estrena una mica posterior:

Una segunda variante que expone el teatro de la época es el panorama psicoanalítico de una generación trastornada y sin futuro, que huye de la realidad a la anarquía sexual y a la satisfacción momentánea de los impulsos. Incapaces de desarrollar una conciencia de responsabilidad social, sus autores convierten en absolutos los deseos irrefrenables del yo. El ambiente burgués de la época de inflación se convierte en escenario de un aburrimiento mortal. Es la desilusión cínica de la utopía expresionista del nuevo ser humano. Ya el título de la obra más representativa de esta corriente, *Enfermedad de juventud* (1926) de Ferdinand Bruckner (seudónimo de Theodor Tagger, 1891-1958), es una abolición del mensaje expresionista: los hijos ya no están en situación de superar a la generación de sus padres. Pero también esta juventud está expuesta al totalitarismo de la derecha radical y al fanatismo racial. La obra de Bruckner *Las razas* (1935) hubo de ser estrenada ya en Zúrich, en el exilio.

(Roetzer & Siguan 2012: 464)

Seguint en el context acadèmic, una altra presència destacada de Bruckner en l'àmbit hispànic —encara que de nou des d'una perspectiva alemanya ja que és una síntesi de l'estudi abans esmentat de Karin Hörner (1986)— la trobem en l'article que Manuel Montesinos va dedicar a «*Die Verbrecher von Ferdinand Bruckner. Ein Beispiel der Simultanbühne*» [*Els criminals de F. B. Un exemple d'escenari simultani*]] en un congrés de germanistes a Sevilla, les ponències del qual es van publicar el 1998. Com diem, hi recull les idees principals de Hörner juntament amb les d'un altre treball important sobre l'autor com és el de Christiane Lehfelddt (1975), que també ha estat esmentat.

A continuació, incloem la breu entrada sobre l'autor de Dennis Mueller per a l'*Encyclopedia of World Literature in the 20th Century* de St. James Press i afegim així una mostra historiogràfica des de la perspectiva anglosaxona:

³⁵ Roetzer, Hans Gerd; Siguan Boehmer, Marisa, *Historia de la literatura en lengua alemana*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2012.

Bruckner was an innovative stage practitioner who brought to the theatre some of the techniques that had been developed by the cinema (for example, cross-cutting). His plays provide excellent portrayals of the psychological phenomena that produced the excesses of Weimar Germany. (Mueller 1999: 359)

Dels anys noranta data també una publicació sobre l'autor, que comenta l'adaptació que va fer de *Nathan der Weise* [Natan el savi] de Lessing a Broadway³⁶, tal com apareix en la bibliografia seleccionada per part del Dr. Moreno i el seu equip (Moreno, Szymaniak i Winter 2008: 351). I si tornem a l'àmbit català, encara que abans dèiem que Ricard Salvat ometia del seu llistat les obres de Bruckner *Die Verbrecher* i *Die Rassen*, en general es pot dir que se li fa una certa justícia des de la historiografia catalana, ja que precisament aquestes dues obres són les que solen esmentar altres investigadors. És el cas de Francesc Foguet (1999: 171), que es refereix a *Les races* en el seu llibre sobre teatre estranger en temps de guerra i revolució. Concretament, ho fa a partir d'un article de Lluís Capdevila a *Meridià* (24-VI-1938) que considerava aquesta obra de Bruckner «característica del teatre polític que preconitzava Piscator» i tenint en compte que «aleshores més que mai, el teatre havia d'esdevenir “una tribuna” al servei de la guerra», aquesta obra de combat “antifeixista” podia ser allisonadora per als pretesos antifeixistes camuflats i, sobretot, per al teatre entès com una “força social”.

Un altre investigador que ha fet referència a *Els criminals* en alguns dels seus articles des dels anys noranta és Enric Gallén, precisament per comentar l'èxit de la representació i la seva absència textual de les col·leccions teatrals, per exemple a «Traduir i adaptar teatre a Catalunya» (2001: 66). Tots dos investigadors amb dos altres estudiosos van editar una antologia de textos de teoria i crítica dramàtiques, en què es refereixen de nou a *Els criminals* a l'hora de parlar de la presència d'una dramaturgia estrangera traduïda al català als escenaris barcelonins d'entreguerres que podia contribuir a la modernització de la dramaturgia catalana. Posen l'obra d'exemple d'acollida de l'expressionisme alemany, tot i que puntualitzen:

L'acollida de l'expressionisme alemany se circumscriu a dramaturgs molt concrets que adquiriren, en general, un paper testimonial en l'escena catalana del període. Amb dos casos que s'escapaven de la norma: l'estrena d'*Un dia d'octubre*, de G. Kayser, a càrrec de de la

³⁶ Bayerdörfer, Hans-Peter: «Nathan am Broadway. Ferdinand Bruckners Lessing-Inszenierung. Gastgeschenk eines deutschen Juden an ein Immigrationsland». Dins: Schedletzky, Itta i Horch, Hans Otto (ed.). *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jh.* Tübingen: Niemeyer 1993, p. 165-183.

companyia de Margarida Xirgu (Teatre Goya, 1931) i la d'*Els criminals* (Teatre Romea, 1931), de Ferdinand Bruckner per la companyia Vila-Daví, i amb traducció de Millàs-Raurell. (Casacuberta, Foguet, Gallén i Gibert 2011: 96)

En la mateixa antologia, també esmenten *Els criminals* de F. Bruckner més endavant (p. 338) en incloure una crítica sobre temes teatrals a càrrec de Millàs-Raurell.

Cal dir que, amb la traducció del llibre de Szondi al català —que inclou un fragment de *Die Verbrecher*— a càrrec de Mercè Figueras per a l'Institut del Teatre, i al castellà a càrrec de Javier Orduña per a Destino (1999), tenim, ni que sigui un fragment, unes línies traduïdes de l'obra en circulació a l'Estat espanyol (les de la discussió del jutge jove i el vell sobre l'essència del dret).

El 1999 també es va publicar un article en una revista alemanya, *Zeitschrift für Germanistik*, les aportacions de la qual provenen de germanistes d'arreu del món, per això ho esmentem en aquest apartat, encara que en aquest cas l'autor de l'article sigui l'editor dels drames de Bruckner a la RDA (1990), Hansjörg Schneider. Però el tema remet, a més, a la historiografia universal: les representacions de les obres de Bruckner als teatres de Praga (Schneider 1999: 423-430). Precisament el primer gran èxit de l'autor en txec va ser *Die Verbrecher (Zločini)* que es va estrenar el 21 de gener de 1930 al *Theater auf den Weinbergen* de Praga, si bé pocs dies abans, el 17, s'havia estrenat en un teatre petit *Krankheit der Jugend (Chorobymládí)*. Sembla que la censura havia impedit que l'obra arribés als teatres principals, tal com observa Schneider (1999: 424). Amb *Elisabeth von England (Alžběta Anglická)* es va repetir o fins i tot superar l'èxit, fins al punt que es va estrenar al Teatre Nacional el 28 de novembre de 1931 i va restar dotze mesos a la cartellera. Poc després, el 2 de maig de 1933, l'estrena de *Die Marquise von O (Markýsa z O)* suposaria la primera estrena d'una obra seva a l'exili — ell mateix hi era present—, de la qual es va fer ressò la premsa alemanya. Amb aquesta recepció tan bona, no és estrany que Bruckner s'hagués fet il·lusions d'estrenar *Die Rassen* el 1933 alhora a Zuric, Praga i Viena, fent com una mena de cercle, però de seguida li van fer veure que les dues últimes en cap cas desafiarien l'estat veí. Així i tot, *Die Rassen* es va estrenar en un petit teatre de Brünn el 12 de maig de 1934: l'escena jove jueva de la ciutat el va representar fins que la censura ho va prohibir. El 1938 es va poder veure *Napoleon der Erste (Napoleon První)* a diferents teatres txecs, de manera

que l'autor va tenir una recepció en aquest país més continuada que en altres degut a les circumstàncies polítiques. Amb el final de la Primera República de Txecoslovàquia el 1938, es van acabar les possibilitats de dur a escena obres d'autors alemanys a l'exili però després del període hitlerià es va tornar a donar entrada a aquests autors. Sense anar més lluny, el 1947 s'estrenava *Heroische Komödie* de Bruckner, sobre la lluita de Madame de Staël contra Napoleó, amb la vídua de l'escriptor Karel Čapek, l'actriu Olga Scheinpflugová, en el paper protagonista.

Després del 2000, el treball de recuperació i edició de l'obra de Bruckner a Berlín troba certa correspondència a França, amb una nova traducció i edició de les seves obres principals per a *Éditions théatrales*. Aquesta tasca es va iniciar amb la nova traducció de *Die Verbrecher* a càrrec de Laurent Muhleisen per a l'estrena de l'obra el 2011 a Valence sota la direcció de Richard Brunel. A més de la posada en escena, Brunel va fer un treball de documentació i de reflexió juntament amb la dramaturga, Catherine Ailloud-Nicholas, al voltant dels temes de l'obra i inspirats en la tesi de Francis Cros de 1984 que parlava del "modernisme conservador" de l'autor. A part del dossier de l'obra, que signen entre tots (director, dramaturga, traductor, etc...), Ailloud-Nicholas publica tres articles³⁷ (entre gener i febrer de 2013) sobre les relacions entre justícia i teatre, al llarg de la història i en el cas concret de *Les Criminels*. El primer article («La mise en scène du procès : une théâtralité redoublée? Entretien entre Richard Brunel, metteur en scène des *Criminels* de Bruckner et Catherine Ailloud-Nicholas, dramaturge») és una entrevista a Brunel en què aquest reconeix que té debilitat per dur a escena la monstrositat, ja sigui de l'individu o de la societat, i això el porta a parlar de justícia:

Cela a donné *Caroline et Casimir*³⁸ avec l'injustice que le héros subit quand il est mis au chômage et l'aveuglement de cette jeune femme face au cynisme des deux hommes plus riches qui l'abandonnent. Cela a été aussi *Hedda Gabler*,³⁹ devenue monstrueuse parce que la société dans laquelle elle vit lui interdit toute forme de réalisation personnelle. Peu à peu, cette réflexion sur la monstrosité a bifurqué vers un questionnement sur la justice. (Ailloud-Nicholas 2013:1)

Així mateix, és interessant la similitud que Brunel veu entre el teatre i la justícia:

³⁷ Es poden consultar a <http://criminocorpus.revues.org/2347>

³⁸ Peça de Horvath que Brunel va estrenar el 2002.

³⁹ Brunel va dur a escena l'obra d'Ibsen el 2007.

Avant de mettre en scène *Les Criminels*, j'ai assisté à plusieurs procès et j'ai été frappé par la dimension théâtrale de leur déroulement, avec des étapes ritualisées, un peu comme les actes d'une pièce. (Ailloud-Nicholas, 2013: 1)

L'entrevista aborda també els plantejaments que es va fer el director per traslladar el text a l'escenari: per exemple, va percebre el segon acte (en què Bruckner presenta quatre processos judicials que es juxtaposen) com un gran procés unificat, només que amb l'atenció focalitzada en un dels processos. D'aquesta manera, Brunel va optar per expressar el moviment amb els actors —que són tots a escena en un espai i van alternant la funció segons el procés: ara advocat, ara jutge, ara acusat, etc.— en lloc d'alternar escenaris simultanis com en el muntatge original.



Fig. 3. *Les Criminels*, Acte II, procès de Tunchtgut @Jean-Louis Fernandez

La publicació de la traducció de Muhleisen és del mateix any d'aquesta posada en escena (2011) i cal fer aquí esment del pròleg a càrrec del traductor, «F. Bruckner, un auteur de théâtre en prise avec son temps», ja que tot i la seva brevetat, sintetitza molt bé l'evolució teatral de l'autor, alhora que s'insereix en la historiografia francesa, tot enllaçant amb la tesi de Cros:

Dans le cas Bruckner, la dimension de critique sociale de son œuvre va de pair avec son esprit journalistique et dramaturgique. Considérant son activité d'homme de théâtre comme une contribution à la compréhension, à l'analyse et somme toute au progrès de son époque, ses

œuvres, comme *Les Criminels*, possèdent néanmoins un caractère à la fois moderniste, progressiste et pessimiste. Toujours est-il qu'elles ont, durant toute la période de la République de Weimar, un fort caractère polémique.

L'arrivée au pouvoir d'Hitler va radicalement faire évoluer l'œuvre de Tagger/Bruckner d'un «germanisme critique» à un «humanisme engagé». Il choisit l'émigration dès la fin février 1933. La dimension conservatrice va dès lors disparaître de son œuvre au profit d'un militantisme politique clair, proche des idées du Front populaire. Cette nouvelle période est inaugurée avec éclat par sa pièce antifasciste *Les Races* (1933), qui aujourd'hui encore étonne par l'acuité de l'analyse politique et sociale de l'Allemagne nazie et par son côté particulièrement visionnaire. Cet engagement dans un humanisme militant antifasciste marquera ses œuvres écrites en exil. (Muhleisen 2011 : 9)

De fet, acaba el pròleg citant Cros i aclarint que la seva tesi ha estat la font principal per al seu escrit. No obstant, Muhleisen pot parlar amb propietat de l'evolució de l'autor perquè o bé l'ha traduït, o ha estat l'impulsor (des del centre internacional de traducció teatral Maison Antoine Vitez) de les traduccions al francès (onze obres dramàtiques de Bruckner publicades des de 2011) per a les *Éditions théâtrales*⁴⁰.

El 2013 es publica a Alemanya el primer article que vaig dedicar a l'autor: «Die Verbrecher: von F. Bruckner bis R. W. Fassbinder — zwischen Theater, Film und Performance», dins del volum *Literatur als Performance* que cito a la bibliografia, de manera que es torna a produir un creuament de contextos o de perspectives, sobretot perquè l'inclou el Dr. Moreno en la selecció d'articles i estudis sobre l'autor en l'últim volum publicat de l'edició crítica (2015). A l'Estat espanyol apareix una altra reflexió meua sobre un aspecte de la temàtica de l'obra, concretament: «Sexo, adulterio y amor en *Los criminales* de F. Bruckner», dins el volum 16, dedicat a *Amor, adulterio y sexo en el teatro* de la revista *Theatralia* (2014). I per acabar aquest llistat que dona fe del nombre de treballs des dels anys cinquanta fins avui, de títols ben variats, que li han estat dedicats arreu del món, malgrat ser un autor poc estudiat, cal fer esment del recent interès que ha despertat Bruckner en el món anglosaxó. I aquí hauríem de subratllar el paper del dramaturg Martin Crimp. Així doncs, trobem un article el 2016 de Vicky Angelaki⁴¹ sobre «The space and culture of translation: Ferdinand Bruckner's *Pains of Youth* by Martin Crimp and Katie Mitchell» i sobretot cal destacar la nova traducció (2018) de *Die Verbrecher i Krankheit der Jugend* a l'anglès, amb el títol de *Two Plays of Weimar Germany*⁴² a càrrec del professor i expert en teatre Laurence Senelick, que és

⁴⁰ <https://www.editionstheatrales.fr/auteurs/ferdinand-bruckner-245.html>

⁴¹ Vegeu *Journal of Adaptation in Film & Performance* (2016: 67-82).

⁴² <http://www.nupress.northwestern.edu/content/two-plays-weimar-germany>

també autor de la introducció. De les vint-i-cinc pàgines introductòries que dedica a l'autor podem destacar, a part de la síntesi que fa de la seva trajectòria dramàtica —per a la qual cita també la tesi de Cros— i de la recepció de Bruckner en el món anglosaxó, la lectura que fa de les seves obres principals. Així, per exemple, veu una influència de Georg Büchner en *Krankheit der Jugend* (1926):

Bruckner's diagnostic, laconic style had been influenced by Georg Büchner, whose *Danton's Death* (1835) had had its first performances in the decade before the war. In Bruckner, however, the tempestuous rhetoric contrasted with cool rationality is transferred from the public sphere. (Senelick 2018: XVI)

Pel que fa a *Die Verbrecher* (1928), destaca la seva originalitat i el seu caràcter renovador, fins al punt d'afirmar que és una de les obres més potents de la primera meitat del segle XX:

Exceptionally talented at dramatic construction and dialogue, in *Criminals* Bruckner focuses on the issue of justice and the contradiction between the life principle and the law. It was a not uncommon dramatic theme at the time: Alexandre Bisson's *Madame X*, John Galsworthy's *The Silver Box*, and a host of American courtroom dramas (*On Trial* by Elmer Rice, 1914; *The Trial of Mary Dugan* by Bayard Veiller, 1927) made it a familiar device. Bruckner's originality lay in his panoramic view of society, each of the four specific cases shedding a light on another. [...] Even when some of the social issues —such as the criminality of sex between men, private adoption or abortion— are no longer so problematic, the dramatic power of the situations and characters and the formal inventiveness of the dramatic structure make *Criminals* **one of the most powerful plays of the first half of the twentieth century**⁴³. (Senelick 2018: XXI-XXII)

Finalment, sap reconèixer que *Elisabeth von England* (1930), en què Bruckner utilitza el passat per parlar del present, tot allunyant-se dels *Zeitstücke*, li va donar fama mundial amb la traducció a disset llengües, a més de fer-li sobrepassar la de Brecht i Zuckmayer a Alemanya, cosa que ja va suggerir Otto Mann:

Turning his back on the *Zeitstück*, Bruckner chose to use the past as a mirror of the present. *Elisabeth von England* became the blockbuster of the 1930-31 season [...]. Mounted on a split stage, it contrasted the policy decisions of England and Spain simultaneously, with obvious reference to the prevailing political situation in Europe. The Inquisition was a clear counterpart to the Gestapo. Hailed as a masterpiece, **the play bestowed on Bruckner a fame surpassing that of Brecht and Carl Zuckmayer. He was now the most celebrated, most popular playwright in the Weimar Republic.** (Senelick 2018: XXIV)

⁴³ El destacat en negreta és meu, d'ara en endavant.

1.3. Ferdinand Bruckner i la representació

Per acabar de completar aquesta aproximació historiogràfica, cal dir que al costat d'aquesta línia d'investigació basada en l'anàlisi de l'obra dramàtica de Bruckner, no s'ha pogut constatar la mateixa trajectòria pel que fa a l'estudi de la seva presència escènica. A Alemanya, Hansjörg Schneider (1990: 602), autor de l'article (1999) ja esmentat sobre la representació del teatre de Bruckner als escenaris de Praga, qui precisament va trencar aquesta tendència, constata que entre les obres escrites després de la guerra, només *Fährten* [Rastres] es va anar programant repetidament durant els anys cinquanta; és més, se'n va acabar fent una pel·lícula el 1960 dirigida per Michael Kehlmann. El mateix director, també austriac, filmaria el 1964 *Die Verbrecher*⁴⁴ per a la televisió pública de Baviera. No és estrany que es fixés en aquesta obra tenint en compte la predilecció pel teatre d'aquest director. Si mirem la seva llarga carrera televisiva, trobarem filmacions d'èxits teatrals dels autors més diversos: des d'Ödön von Horváth, a Henrik Ibsen i William Shakespeare, passant per Joseph Roth, Arthur Schnitzler, Max Frisch o Heinrich Mann, entre d'altres.

Die Verbrecher es va dur novament a escena el 1958 al Schiller-Theater de Berlín —el director era Hans Lietzau, un especialista en Eugène Ionesco i Jean Genet—, posteriorment, el 1963, al Volkstheater de Viena sota la direcció de Gustav Manker, i després ja va ser R. W. Fassbinder que va adaptar l'obra el 1967 amb el seu grup Action-Theater al local que tenien a Munic. També quan va dirigir el Theater am Turm de Frankfurt (vegeu figura 4), Fassbinder la va programar el 1974 sota la direcció de Kurt Raab, un dels seus actors i col·laboradors.⁴⁵ El 1982 l'obra es va poder veure a la Volksbühne de Berlín en una adaptació més clàssica i el 1983 a Mannheim. Fent un salt a Amèrica, el professor Senelick (2018: XXX) esmenta la posada en escena de *The Criminals* a càrrec de Michael Kimmel que va tenir lloc el 2001 al Performance Space de Nova York per celebrar l'aniversari de l'estrena al Piscator's Studio Theatre el 1941. Aquest mateix any 2001 i en la mateixa ciutat, Nova York, encara es va fer una adaptació de *Die Rassen*, a càrrec de Barry Edelstein, al CSC Repertory Theatre. De

⁴⁴ Es pot veure a: www.youtube.com/watch?v=1-xSIgVFqrY [Consulta: març de 2021]

⁴⁵ Sobre aquestes adaptacions vegeu l'article i/o el llibre de David Barnett que incorpore a la bibliografia.

nou a Alemanya, el 2004, es va representar *Früchte des Nichts* [Fruits del No Res] a Hamburg i posteriorment (2008) a Bremen. *Krankheit der Jugend* (*El mal de la joventut*) es va veure a Essen el 2009, però segurament en aquesta darrera posada en escena hi va influir el fet que la mateixa temporada es veiés l'obra al Royal National Theatre de Londres en una versió nova de Martin Crimp: *Pains of Youth* [Dolors de joventut]. Però també podria ser que la representació a Essen, o fins i tot la de Martin Crimp, s'hagués d'atribuir a un fet anterior, un fet que ens porta novament al creuament d'influències entre cinema i teatre, gairebé com en la posada en escena original, i no només això, sinó que pot ser una constatació del retorn del treball, encara que estigui lluny en el temps i en l'espai, com podrien testimoniar els següents fets que enllacen Viena i Nova York. El 2007 s'havia presentat en una gala organitzada pels Freunde der Filmakademie Wien, que recollia fons per donar suport als joves directors de cinema, una versió filmica de *Krankheit der Jugend* sota la direcció de Michael Haneke.⁴⁶ En realitat, era la filmació del treball que un grup d'estudiants de direcció de l'escola havia realitzat a partir de les classes amb el director austríac i amb les d'una experimentada directora d'actors, Susan Batson —procedent de l'Actors Studio de Nova York, l'escola fundada per Piscator, en la qual també va treballar Bruckner.

El 2010 es va estrenar una altra pel·lícula també amb el títol de *Krankheit der Jugend*, ara a càrrec del director Dieter Berner. Tornant al teatre, el Burgtheater de Viena va programar el 2013 *Die Marquise von O* en la versió de Ferdinand Bruckner. Per no deixar les referències que fem al món anglosaxó, aquí hauríem de dir que el 2014, la traducció de Martin Crimp de *Pains of Youth* es va veure en un petit teatre de Broadway, de l'Off-Off-Broadway, sota la direcció de Katie Lupica. A Alemanya, al Staatstheater de Karlsruhe es va representar el 2015 una altra versió seva: *Die Kinder des Musa Dagh*, basada en la novel·la de Franz Werfel *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (*Els quaranta dies del Musa Dagh*⁴⁷). Finalment, el 2017, es va dur *Krankheit der Jugend* de nou a escena al Berliner Ensemble, sota la direcció de Catharina May que curiosament havia dirigit una obra de Fassbinder (*Bremer Freiheit*) amb anterioritat, fet que potser li va fer parar esment en Bruckner. Així doncs, es pot dir que *Krankheit der*

⁴⁶ https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20070613_OTS0074/krankheit-der-jugend-nach-dem-buehnenwerk-von-ferdinand-bruckner-filmpremiere-gartenbaukino-21juni-2007-2030-uhr-bild

⁴⁷ Traducció catalana de Ramon Monton. Barcelona: Edicions de 1984, 2015.

Jugend és l'obra de Bruckner que ha tingut una presència més continuada en els escenaris d'arreu del món. És probable, com bé observa Senelick (2018: XXIX) que «Since *Criminals* requires a more expensive production, there have been fewer revivals», que és bàsicament el que ha observat Cros a França a propòsit d'*Elisabeth von England*, com comentem al capítol 3.



Fig. 4. *Die Verbrecher* (amb l'actriu Irm Hermann al centre) al TAT de Frankfurt, 1974; un dels pocs èxits de Fassbinder durant la temporada que va dirigir aquest teatre. Extret de Barnett (2005: 206) © Manjit Jari

Aquesta influència que esmentàvem de Martin Crimp també va arribar al nostre país, perquè el 2009 es va veure *El mal de la joventut* a la Sala Muntaner de Barcelona, a càrrec de la companyia Les Antonietes, i el mateix any una jove companyia d'estudiants (Yolapeordetodas) de la Real Academia de Arte Dramático de Madrid la va representar a la Sala Valle-Inclán en versió castellana: *La enfermedad de la juventud*. Molt abans, l'any 1988, ja s'havia representat *El mal de la joventut* a San Sebastián i a Madrid, sota la direcció d'Antonio Malonda, per part de la companyia Zascandil, segons consta al boletín de la Asociación de Directores de Escena de España (Información Cultural : N° 58 - març 1988). La versió més recent d'aquesta obra es va veure al Teatro de la Abadía de Madrid la temporada 2010-11 sota la direcció d'Andrés Lima. La traducció, a càrrec de Miguel Sáenz, està editada per les Publicaciones de la Asociación de Directores de

Escena de España (2015). Finalment, no sabem per quina influència, potser per la de Fassbinder, però el cert és que també a Madrid, el director i professor d'actors Juan Carlos Corazza va dur a escena recentment amb els seus alumnes *Los criminales*. L'obra es va representar el juny de 2014 al Teatro Conde Duque i va ser un èxit de públic.

Després d'esmentar aquesta posada en escena de Madrid, no deixa de ser curiós que l'obra es veiés el 2011 a Valence i el 2013 a París en la nova traducció francesa de Laurent Muhleisen i sota la direcció de Richard Brunel, la qual cosa vol dir que Berlín i Barcelona es queden enrere si ho comparem amb les funcions del segle passat que analitzem en aquesta tesi. El cas de França és excepcional perquè no deu ser casual que la tasca d'edició de les obres de Bruckner per a *Éditions théâtrales*, començada a partir de l'estrena i la publicació de *Les Criminels* (2011), coincideixi amb la representació de textos de Bruckner en els darrers anys, encara que la majoria sigui en un marc acadèmic. Així doncs, el novembre de 2012 es van veure a París dues obres diferents de l'autor dins d'unes jornades de teatre austríac al Goethe Institut: *1920 ou La Comédie de la fin du monde* i *Les Races*; el 2013, com hem dit, novament *Les Criminels*, ara al Théâtre de La Colline; el 2016, *Maladie de la jeunesse* al Théâtre de la Tempête i el juny del 2018, Frédéric Bélier Garcia va adaptar fragments d'aquest darrer text de Bruckner juntament amb fragments d'altres obres d'Eurípides, Brecht i Cioran per crear l'espectacle *N'avoir rien accompli et mourir extenué* amb els alumnes del CNSAD (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique). L'última obra en estrenar-se, que indica que la recuperació de l'autor a França segueix ben activa, és *Fruits du néant*, estrenada el gener de 2020 a Lyon.⁴⁸

El fet de veure editats i representats textos de Bruckner en els darrers anys a París no és casualitat, sinó que té un nom o segurament més d'un, que és el de la Maison Antoine Vitez, el centre de foment de la traducció teatral esmentat més amunt, del qual l'especialista en teatre alemany Laurent Muhleisen, traductor de *Les Criminels* i autor de l'epíleg dels altres textos de Ferdinand Bruckner traduïts dins la mateixa col·lecció, n'és director artístic.

⁴⁸ A la pàgina de l'editorial hi ha el llistat d'espectacles a partir d'obres de l'autor. Vegeu: <https://www.editionstheatrales.fr/auteurs/ferdinand-bruckner-245.html>

Després de veure aquestes condicions privilegiades i els estudis realitzats en general a Alemanya i a França, així com les posades en escena més recents d'obres de l'autor, veiem la necessitat d'omplir el buit en la nostra cultura, ara en el terreny dels estudis literaris; i qui sap si això dona peu a una nova representació en català d'*Els criminals*, o fins i tot a una edició. Per aquesta raó ens proposem fer una anàlisi comparada de la recepció d'aquesta obra a Berlín, París i Barcelona, tot partint de la première a Berlín el 1928 per veure com es va introduir l'autor, i aquesta obra en concret, en els diferents contextos, i poder verificar o desmentir d'aquesta manera la percepció que es té que l'obra devia arribar a Barcelona per via francesa.

1.4. Objectius i metodologia

Un cop presentat l'estat historiogràfic sobre Ferdinand Bruckner i la seva obra dramàtica, cal ara exposar els orígens i els objectius concrets del nostre treball amb més detall. Ara fa més de deu anys va sorgir la idea d'elaborar un treball de recerca que reflectís l'impacte de l'estrena al Teatre Romea (1931) de *Die Verbrecher*, un text en llengua alemanya d'un autor pràcticament desconegut, Ferdinand Bruckner. L'obra arribava a Barcelona en català just després de l'estrena a París, amb més de cent representacions, i amb només tres anys de diferència de l'estrena original a Berlín, una de les capitals europees amb més efervescència cultural en aquell moment. L'efemèride era digna d'estudi.

En l'esmentat treball vaig analitzar la recepció de l'obra a Barcelona, la qual cosa em va permetre constatar l'interès que va despertar en la premsa barcelonina i la bona acollida en general. Els crítics coincidien a destacar el virtuosisme teatral de l'autor encara que alguns li recriminaven haver fet una obra de tesi, «justificació i excusa per (mostrar) totes les aberracions, totes les maldats, totes les follies i totes les vileses» en paraules del crític de *Mirador*, Joan Cortès.⁴⁹ Curiosament, alguns d'aquests crítics que s'escandalitzaven amb les aberracions, trobaven l'explicació en el naturalisme que venia

⁴⁹ Vegeu annexos.

de Berlín. No obstant, aquests aspectes no semblava que escandalitzessin el públic, ans al contrari, ja que es feia ressò de la seva aflluència i ovacions a quasi tots els diaris.

Així doncs, un cop defensat el treball de recerca el 2010, gairebé va sorgir la necessitat d'analitzar les altres recepcions, les de Berlín i París, per tal de disposar d'un marc comparatista que permetés contextualitzar l'acollida de l'obra a Barcelona. D'aquesta manera, potser podríem treure conclusions de la via d'entrada de l'autor i l'obra a Catalunya, suposadament per via francesa, i tal vegada traçar un dibuix d'un moment estètic i cultural molt interessant en les tres ciutats, amb el Berlín de finals dels anys vint com a punt de partida, per veure si compartien trets comuns. L'aproximació a les circumstàncies sociopolítiques i als corrents artístics dels tres contextos potser donaria una altra llum a la percepció dels crítics barcelonins, és a dir, veuríem si l'obra era en origen expressionista i aquí rebia un tractament realista o naturalista com s'havia dit i, si fos així, si podia ser com a influència de la posada en escena de París.

Naturalment, seria necessari investigar més a fons un autor aparentment desconegut que també havia estat a l'exili i gairebé havia traçat un camí paral·lel al de Brecht, però per alguns motius que intentaríem esbrinar havia restat a l'ombra. A més, dos anys abans de presentar el treball de recerca es va publicar a Berlín el primer volum de l'edició crítica de les obres completes de l'autor, de manera que ens plantejàvem un diàleg amb la historiografia alemanya des del començament.

Finalment, hauríem de dirigir la mirada comparatista a les traduccions, cosa que ens semblava essencial tenint en compte que el treball s'emmarca dins un programa de doctorat en Traducció i Ciències del Llenguatge. Per a l'estudi de la recepció a Barcelona no vam localitzar la traducció catalana de 1931 de Josep Maria Millàs-Raurell que estava desapareguda. I si bé manteníem l'esperança de trobar-la per a una ampliació de la nostra investigació, hem considerat la utilitat de comparar l'original amb les versions francesa i l'espanyola de la *Revista de Occidente* de 1931 per tal de contextualitzar si més no mínimament la catalana. També tindríem en compte les traduccions posteriors i fins i tot intentaríem fer una nova traducció al català, cosa que sempre permetria tenir una altra perspectiva dels problemes de traducció i adaptació

d'aquest text dramàtic. De passada, podríem fer un reconeixement a l'activitat traductora de Millàs-Raurell de l'estil del que li va ser retut per Feliu Formosa quan va adaptar *Anna Christie* d'O'Neill a partir de la primera traducció per a les Publicacions de La Revista que l'autor i traductor havia fet el 1930; només que en aquest cas, sense la versió anterior d'*Els criminals*. De fons, preteníem fer una crítica subtil al sistema literari d'aquest país que no edita traduccions de teatre, ni ara —si bé és veritat que des de fa poc se'n publiquen més— ni als anys trenta del segle passat —si no, s'hauria conservat el text en català—, sobretot si ho comparem amb els països que són objecte d'estudi: Alemanya i França. Només cal veure que a Berlín es va representar i publicar el text el mateix any (1928) i a França, una mica més tard: 1929 i 1950, respectivament. Val a dir que aquest problema sembla que no té res a veure amb la qualitat de les traduccions com es podria pensar d'entrada, car de ser així segur que s'hauria editat la de Millàs-Raurell, de la mateixa manera que no haurien quedat traduccions de clàssics al calaix de Carme Serrallonga, per exemple.⁵⁰ Penso ara en *El príncep de Homburg* de Kleist i en la crida que va fer Ricard Salvat a la revista *Assaig de Teatre* perquè es publicuessin traduccions inèdites de la traductora:

En un panorama teatral normalitzat, aquesta traducció hauria estat immediatament publicada entre altres causes perquè l'autor és un dels grans clàssics del romanticisme alemany (a part del valor afegit que comportava que fos una traducció de Carme Serrallonga). Això però, no va ser així. Amb la publicació d'aquest treball volem cridar l'atenció del públic i de les institucions culturals dels Països Catalans sobre el gran nombre de traduccions d'obres teatrals de Carme Serrallonga que encara resten sense publicar (...) i que amb el seu llenguatge refinat i acabat podran enriquir el panorama dels nostres possibles repertoris futurs. (Salvat 1999: 9)

Això mateix s'hauria pogut fer extensiu a la traducció de Millàs-Raurell i d'altres, només que s'hauria d'haver fet fa molts anys, en vida del traductor i abans que s'hagués extraviat el text. Aquí queda dit i amb aquesta consideració, els nostres objectius de cara a la continuïtat en la nostra investigació que reprendrem més endavant per veure si es van assolint al llarg de la tesi o si aquesta ve a ser només un punt de partida per a treballs posteriors.

⁵⁰ Sobre aquestes qüestions vegeu l'article de Katia Pago (2016). «Mujer traductora y mujer traducida: algunas reflexiones sobre la traducción de teatro del alemán al catalán». A: Helena Aguilà Ruzola, Jutta Linder i Donatella Siviero (eds.). *Sfaccettature della traduzione letteraria*. Roma: Artemide, p. 141-152.

Així doncs, de seguida vam veure que no preteníem fer un estudi de recepció a l'ús (A en B) ni tampoc un de comparació de traduccions. L'enfocament era més aviat eclèctic i interdisciplinari. Només tenint en compte els tipus de treball sobre traducció que distingia Julio César Santoyo (1999), ja vèiem que ens havíem de moure entre diferents grups a la vegada, per la qual cosa calia trobar un marc metodològic que fos per si mateix eclèctic i interdisciplinari.

1.4.1. Marc teòric

Arribats a aquest punt, és hora de presentar Giuliano D'Amico, que ens ha proporcionat el marc teòric essencial del nostre treball en el seu article sobre Ibsen «Six Points for a Comparative Ibsen Reception History» (2014), que nosaltres hem decidit aplicar i adaptar a un altre autor i a una obra en concret. Precisament, D'Amico (2014: 6) proposa un estudi de recepció «that not only is comparative, but interdisciplinary and methodologically eclectic». En realitat, adopta el suggeriment de Pascale Casanova quan a «The Ibsen battle: a comparative analysis of the introduction of Henrik Ibsen in France, England and Ireland» (2007), reconeix el següent:

It is impossible to describe the import of a play from one country to another, its acclimatisation, recognition, translations and productions, without taking into account, on the one hand, the structure of relations of force governing the entire space of world literature, and, on the other, the struggle specific to each national space, in which the imported space is deployed as a new weapon to permit the appearance of a new position. (Casanova 2007: 215)

En aquest article, Casanova pretenia descriure les condicions de la importació de les obres ibsenianes en els tres espais literaris del títol i les característiques d'aquest fet, tenint en compte els diferents intermediaris i les seves circumstàncies (més que no pas mesurar en termes objectius l'èxit de la recepció de l'autor estranger, o la seva manca, a partir de les crítiques als diaris, les vendes de llibres o les representacions escèniques). Quan es refereix als importadors, aclareix el següent:

Each of these, in fact, made a particular use of the work he introduced; each deployed Ibsenian innovations as specific instruments or weapons in order to carry out revolutions in his national world. To put it in another way, my object is to investigate the actual uses of Ibsen's work in the theatrical worlds of London, Paris and Dublin, and thus in a more general way the use of a foreign culture in national literary and theatrical combats. (Casanova 2007: 216)

A partir d'aquí, descriu aquestes circumstàncies, tan diferents en els tres espais com són els seus importadors: Lugné-Pöe i André Antoine a França (dues recepcions diferents en un mateix espai nacional), George Bernard Shaw a Anglaterra i James Joyce a Irlanda, sense deixar de trobar alguna similitud, com la fascinació de tots ells per un autor que era sinònim d'avantguarda, en el sentit de trencar convencions. I una altra afinitat que veu i que ens pot servir de referència per a Bruckner és, en les seves paraules: «it must be emphasised that in all three spaces into which the Norwegian writer was imported this was done in the name of “realism”», tot i que després observarà com a França se'l van apropiat els simbolistes.

Així doncs, D'Amico parteix de la proposta de Casanova de la primera cita (la que parlava de la impossibilitat de descriure la importació d'una obra), concretament de les paraules anteriors a dit paràgraf:

The particular history of Henrik Ibsen's recognition in Europe can in fact facilitate the testing of a **method of analysis that takes into account the effect of the structures of each national field** (as sub-space of the international literary field) and is inseparably interested in both reception and production. The object is thus to propose a kind of relational or structural comparison. (Casanova 2007: 215)

I proposa un marc metodològic concret per estudiar la recepció comparada de les obres d'Ibsen basat en l'anàlisi de les sis àrees següents, que veurem desplegades en el capítol 3: «geography of Ibsen's reception; local literary, theatrical and cultural conditions; local middlemen; Ibsen in the theatre and in the book market; copyright; translations». Amb aquestes àrees, segons ell estretament lligades, D'Amico pretén traspasar les dinàmiques internes de les recepcions locals —la base de la majoria d'estudis de recepció sobre Ibsen— tenint també en compte els mecanismes d'intercanvi transnacionals. Creu que amb el focus en aquestes àrees d'estudi es podran veure més mecanismes de la recepció internacional d'Ibsen dels que s'havien vist fins ara; en definitiva, que el que han rebut a molts lloc del món, possiblement «was not the *Norwegian* Ibsen, but an already received, elaborated and domesticated *international* Ibsen» (D'Amico 2014: 7), car països com Alemanya, França i Anglaterra haurien fet de pont. Es tracta llavors d'observar quina informació nova aporta aquesta mirada.

De la mateixa manera, amb aquesta metodologia potser podem esbrinar si el Bruckner que va arribar a Catalunya era “l’alemany” o un altre a partir del rebut a França. Per això hem partit de la proposta concreta de D’Amico, que es complementa amb les aportacions de Pascale Casanova (2001 i 2007) i Franco Moretti (1999), per organitzar el material de la nostra investigació. És a dir, que ja d’entrada girem cap a la comparatística no local sinó transnacional (ja comptem amb alguns referents, com la tesi de Jordi Vilaró⁵¹ sobre la recepció del teatre de Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme que també s’ha tingut en compte). En definitiva, la lectura de D’Amico, a part de proporcionar-nos un marc teòric ha estat inspiració i de gran utilitat.

⁵¹ <https://www.tdx.cat/handle/10803/457758#page=2>

2. FERDINAND BRUCKNER EN EL CONTEXT LITERARI I TEATRAL DEL SEU TEMPS

Quan hom llegeix la biografia de Bruckner (n'hem inclòs una cronologia a l'annex 1) no pot fer més que donar la raó als investigadors alemanys quan exposen que ell és molt més que l'autor de tres grans èxits teatrals dels anys 1926-1930 [*Krankheit der Jugend, Die Verbrecher i Elisabeth von England*], que és la imatge que se n'ha preservat segons la recepció dominant. És comprensible que dels tretze articles que componen *Memoria*, el volum d'homenatge esmentat en el capítol 1 que li van dedicar el 2008, precisament per destacar altres facetes de l'autor més enllà d'aquesta imatge a què s'ha vist reduït, deu d'aquests articles estiguin directament inspirats en la producció dramàtica de l'autor i, com a dada significativa, l'obra que més n'inspira és la que ens ocupa.

Així doncs, en aquest capítol intentarem establir un diàleg entre els diferents tractaments que ha rebut la seva obra, incidint en el que ens han semblat les aportacions de Bruckner a la literatura i al teatre. Igualment, pretenem situar l'autor en el si de la cultura alemanya i europea per tal de valorar la seva aportació i, concretament, la de l'estrena de *Die Verbrecher*.

2.1. Ferdinand Bruckner i la literatura alemanya

Si tenim en compte els corrents literaris i dramàtics establerts, la producció dramàtica de Bruckner es pot caracteritzar globalment en els termes següents: es dona a conèixer en el marc de l'expressionisme, corrent dominant en el Berlín de 1920, els seus *Zeitstücke* de finals dels anys vint estarien en l'òrbita de la *Neue Sachlichkeit* o Nova Objectivitat, escriu obres d'exili antifeixistes (*Die Rassen*), i després de la II Guerra Mundial adopta més aviat una orientació neoclàssica, amb els seus drames històrics, com si volgués optar a uns nous plantejaments temàtics.

De totes maneres, i encara que es va mantenir tota la vida vinculat al teatre, bàsicament tots els estudis de recepció que coneixem són sobre les obres anteriors a l'ascens de Hitler al poder, fet pel qual la recepció de la seva obra literària queda interrompuda. És

bastant significatiu que es recuperi a l'hemisferi americà, als Estats Units, per una banda, i a Amèrica del Sud, per l'altra, cosa que permetrà la publicació de les traduccions en llengua espanyola del seu teatre mitjançant l'editorial Losada de Buenos Aires a partir dels anys cinquanta. Però es tracta ja d'una nova situació: allò que realment ha marcat el seu impacte en la cultura europea són aquells *Zeitstücke* de finals dels anys vint (1926-1930). Segons Margret Dietrich (1961), a qui Cros (1984: 12) cita en la seva tesi, no és estrany que l'obra dels anys vint i trenta dels autors més importants de teatre hagi eclipsat l'obra de maduresa, perquè era més atrevida, més revolucionària. L'autora fa aquesta afirmació sense especificar noms i tampoc ho fa Cros en citar-la, tan sols posa l'exemple paradigmàtic de Bruckner.

Certament, Bruckner devia revolucionar el teatre de l'època, i això en un context teatral com el berlinès que era per si sol una revolució. De fet, Cros creu que un dels encerts de Tagger va ser abandonar la novel·la i en general el to aristocràtic dels primers escrits, inclosos els seus poemes més aviat expressionistes, i fer un gir cap a l'escena en plena revolució espartaquista, mentre els obrers morien al carrer al costat de Rosa Luxemburg i Karl Liebknecht: «Tagger discerne bien que les années qui viennent ne seront pas celles de la révolution politique, mais de la révolution théâtrale en Allemagne» (Cros 1984: 169). Aquesta situació que constata Cros ens fa pensar en una possible explicació de la dimensió política del teatre berlinès a la dècada de 1920, és a dir que podria ser fruit de la necessitat de reivindicar i reflexionar en un espai públic i la impossibilitat de fer-ho al carrer.

Un altre factor que devia fomentar l'ambient de debat en els teatres era l'augment tant d'autors com de públic, perquè la gent tenia més accés als estudis, els mitjans de difusió es multiplicaven i era el moment de «l'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica», tal com sintetitza Walter Benjamin en el títol d'un dels seus assajos més coneguts⁵². És a dir que la literatura i l'art experimentaven una inflació i tot vivia una acceleració. Això és el que afirma també Wolfgang Rothe en el seu retrat sobre els escriptors i la societat alemanya en el segle XX, a més de constatar que en el Berlín dels anys vint van sorgir gairebé tants partits polítics com ismes en la literatura.

⁵² *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1963).

Die Schriftsteller, die in den zwanziger Jahren im literarischen Leben Berlins eine Rolle spielen, waren dort vor 1914 unbekannt; sie alle hat der Zusammenbruch angeschwemmt. [...] Das Leben wird hektisch, erreicht immer höhere Hitzegrade. Der Vielzahl von politischen Parteiungen korrespondiert die der Ismen in Literatur und Kunst.⁵³ (Rothe 1961:192)

Tot plegat evidència, segons Rothe, que les grans metròpolis s'imposen durant aquells anys com a forma d'existència moderna, i Berlín, amb la seva vibrant vida literària, n'és un clar exemple.

Diese Konzentration des literarischen Lebens auf Berlin war für Deutschland etwas Neues, Einzigartiges. Der Schriftsteller erfährt sich —was in Frankreich mit Paris, in Rußland mit Petersburg, in England mit London schon lange der Fall ist —als Großstadtmensch, als Hauptstädter. [...] Die Höllenregion von Kriegsgewinnler- und Schiebertum, von schreiendem Elend, von kruder Genüßlichkeit, nackter Verzweiflung und aller Art unbürgerlicher Ausschweifungen übt eine unheimliche Faszination auf die Künstlerschaft des ganzen Landes aus. Die Kapitale des untergegangenen Kaiserreiches erweist ihren Mangel an solidem Boden, gewachsenen Fundamenten. Jede Äußerung, auch die extremste, sinnloseste ist hier möglich. Das unterscheidet sie von der Kapitale des anderen zerfallenen Reiches, von Wien. Der anarchische Nihilismus eines Brecht oder Benn reflektieren im Nachhinein die Substanzlosigkeit der wilhelminischen Monarchie. [...] Die Roheit und Vulgarität eines J. R. Becher, undenkbar in Wien, in London, Madrid, Petersburg, Rom, selbst in Paris ist nur auf diesem —trotz Fontane— traditionslosen, armen Boden möglich, wird nur hier goutiert. Unsichtbare Fäden spannen sich von der Metropole des preußischen Feudalismus zur „Reichshauptstadt“ der totalen Barbarei.⁵⁴ (Rothe 1961: 195)

L'article de Rothe no l'hem esmentat en l'estat de la qüestió historiogràfica perquè no parla de Bruckner en concret, però ens serveix com a retrat de l'ambient literari de Berlín i Viena durant aquells anys. La seva lectura ens permet explicar la peculiaritat de Bruckner a partir d'aquests fets tan diferenciats, és a dir, d'haver begut de la tradició vienesa, més sòlida segons Rothe, però alhora d'haver sabut copsar aquell ambient extrem als carrers de Berlín. D'alguna manera, això també podria explicar el seu èxit aquells anys, i fins i tot un cert fracàs després de la guerra perquè, en essència austríac, Bruckner no hauria emès un crit nihilista d'aquests que perduren en la història de la

⁵³ «Els escriptors que tenen un paper important en l'ambient literari berlinès dels anys vint eren desconeguts abans de 1914; aquell trencament els va portar a la ciutat. La vida s'accelera, assolint nivells màxims. La varietat de partits polítics es correspon a la d'ismes en la literatura i l'art».

⁵⁴ «Aquesta concentració de la vida literària a Berlín era una cosa única i nova a Alemanya. L'escriptor se sentia habitant d'una gran ciutat, d'una capital, i aquesta sensació ja feia temps que la tenien a França amb París, a Rússia amb Petersburg i a Anglaterra amb Londres. [...] L'ambient infernal poblat per usurers de la guerra, traficants, viduals lliurats als plaers al costat de gent d'allò més miserable, pura desesperació i disbauxes de tota mena, exerceix una fascinació entre els artistes de tot el país. Qualsevol declaració era possible, fins i tot la més extrema o la més forassenyada. Això distingia Berlín de l'altra capital d'imperi caigut, Viena. El nihilisme anàrquic d'un Brecht o d'un Benn vindran a reflectir la insubstancialitat de la monarquia guillemina. [...] La crueta i vulgaritat d'un J. R. Becher, impensable a Viena, a Londres, Madrid, Petersburg, Roma i fins i tot a París, només és possible en aquest terreny pobre i mancat de tradició —amb l'excepció de Fontane— només es pot apreciar aquí. Uns fils invisibles s'estenen des de la metròpoli feudal prussiana fins a la “capital del Reich”, la de la barbàrie total».

literatura, a la manera de Becher, Brecht o Benn. D'altra banda, aquesta peculiaritat podria ser compresa com la seva aportació en el context berlinès. Només cal pensar en les primeres obres dramàtiques de Bruckner, *Harry* i *Annette*, que es publiquen juntes a Berlín (1920) amb el títol *1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt* [«1920 o La Comèdia de la fi del món»] en clara al·lusió a la situació d'Àustria aquells anys. I també *Krankheit der Jugend* reflecteix la desorientació de la joventut vienesa d'entreguerres. Per tant, Bruckner aportaria a la capital alemanya no només temes i visions de l'austriaca, sinó també models: Sternheim o Schnitzler, que estan entre els dramaturgs més anomenats a l'hora de parlar de les seves influències.

Qui sí es refereix a Bruckner i a la vegada caracteritza també l'ambient d'aquelles dues ciutats és Otto Mann, qui dona una altra visió de la insubstancialitat que comentava Rothe; la veu més profunda a Àustria pel fet que allí s'acaba l'imperi dels Habsburg i amb ell els fonaments de tota una societat amb la seva cultura:

Das Deutsche Reich hatte eine schwere Niederlage erlitten, aber es bestand fort, und mit ihm bestand Berlin als politisches, gesellschaftliches, kulturelles Zentrum. Hier blühte die expressionistische Kunst und Dichtung. Hier konnte der Zusammenbruch des ostelbischen Feudalstaates sogar als Fortschritt erfahren werden, als Schritt zu einer demokratischen, zu einer menschlicheren Ordnung. In Österreich hingegen endete der große, alte, glorreiche Staat der Habsburger; hiermit zerbast das Fundament der österreichischen Gesellschaft und ihrer Kultur.⁵⁵ (Mann 1961: 163)

Segons Mann, aquest és el motiu pel qual els autors austríacs tenen un patiment més profund i més autèntic i posa l'exemple de Musil i Hofmannsthal que el reflecteixen a les seves obres, *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'home sense qualitats*) o *Der Turm* (*La torre*), respectivament. En canvi, en el cas de Bruckner, Mann considera que és decisiu el fet de pertànyer a la jove generació, perquè li permet veure possibilitats de futur i, fugint d'un pessimisme sense sortida, marxar a Berlín.

Sembla que en els seus inicis artístics a Berlín, Bruckner es deixa influir pel corrent dominant, l'expressionisme —i Mann (165) torna a matisar: és més important la

⁵⁵ «L'imperi alemany havia patit una derrota important, però seguia existint, i amb ell Berlín com a centre polític, social i cultural. Allí floria l'expressionisme i fins i tot es vivia el trencament de l'estat feudal a l'est de l'Elba com un pas cap a un ordre democràtic més humà. En canvi, a Àustria s'acabava el gran imperi dels Habsburg, antic i gloriós; i amb ell, rebentaven els fonaments de la societat i de la cultura austríaques».

influència de Sternheim, Schnitzler i la tradició vienesa en general, que porta incorporada, que no pas els problemes formals d'un expressionisme en decadència que es troba a Berlín. Podem afegir-hi que dins de la Nova Objectivitat o expressionisme tardà no només rebrà influències, sinó que la seva aportació serà renovadora, una qüestió que destacaran més tard les investigadores Lehfelddt i Hörner:

Während er in seinen Anfängen als Expressionist zweifellos von der Zeitströmung beeinflusst ist, so ist er im Rahmen der "Neuen Sachlichkeit" sowohl beeinflusst als auch Neuerer durch seinen konstruktiven Bühnenstil einerseits und durch die Einbeziehung der Psychoanalyse andererseits.⁵⁶ (Lehfelddt 1975: 205)

Concretament sobre *Die Verbrecher*, Hörner diu el següent (1986: 218): «Es ist eines der Stücke, die das Genre "Zeitstück" etablierten».⁵⁷

Si les primeres obres expressionistes, en el context dels anys d'abans i durant la guerra, traslladaven el *pathos* idealista a l'escena, el desenvolupament dels fets posteriors a la guerra va exigir aviat una mirada realista als problemes de la societat. I es van decantar per un realisme «obsessionat per l'essència de les coses» («leidenschaftlich auf das Wesentliche fixiert»), tal com ho expressava Brauneck en la història del teatre esmentada en l'apartat anterior.⁵⁸ Sembla que sovint eren les declaracions dels autors les que no volien mantenir la línia de l'expressionisme, però les seves obres continuaven tenint un to visionari, l'esperit de fer un món millor. A més, els directors teatrals representaven moltes obres d'autors expressionistes. Dins d'aquesta tendència, no és estrany que s'associés Bruckner amb la «irrupció de la realitat»; Brauneck explicava que es va haver de dirigir la mirada als problemes socials, sobretot en una gran ciutat on l'avortament, l'arbitrarietat de la justícia, els delictes contra la llibertat sexual, la pena de mort o la corrupció eren el pa de cada dia, temes que ens remetien de seguida a Bruckner. Altres històries de teatre com la de Margret Dietrich citada per Cros (1984: 13) també ho veuen així, car l'inclouen en el capítol dedicat a la «volonté de changer le monde», encapçalant la llista dels autors de la Nova Objectivitat que es consideren la consciència moral de la seva època i ataquen la societat del seu temps i les seves

⁵⁶ «En els seus inicis expressionistes es deixa influir indubtablement per aquest corrent; en canvi, dins de la Nova Objectivitat no només rep influències, sinó que és també renovador, tant pel seu estil escènic com per l'ús de la psicoanàlisi».

⁵⁷ «És una de les obres que van contribuir a establir el gènere dels *Zeitstücke*».

⁵⁸ Són paraules del dramaturg i director teatral Erich Ziegel (Brauneck 2003: 380).

injustícies. De manera que l'enquadrament de l'autor i sobretot del seus *Zeitstücke* dins de l'evolució de l'expressionisme cap a un realisme més objectiu és més o menys unànime des del punt de vista historiogràfic, si bé per a Günther Rühle això planteja un debat entre crítica social i art, com hem vist en l'apartat anterior. A Rühle se li podria respondre que Bruckner no buscava una reproducció fidel de la realitat, ja que els conflictes humans passaven segons ell a un primer pla, cosa que no està renyida amb la voluntat de reflectir el *Zeitgeist*. Això se li podria contestar gràcies a la lectura de Lehfeldt, per a qui és evident que el drama humà passa sense dubte per davant de l'atac a la justícia a *Die Verbrecher*, de la mateixa manera que el retrat històric queda supeditat als destins humans a *Krankheit der Jugend*, a *Die Rassen* i als mateixos drames històrics.

Bruckner suchte nicht eine historisch objektive Darstellung der Wirklichkeit, sondern es ging ihm um menschliche Konflikte und Probleme. Das Individuelle drängt sich nahezu in allen seinen Dramen in den Vordergrund. So wird es bereits deutlich in dem Stück *Krankheit der Jugend*, das als typisches Zeitstück anzusehen ist und in dem die Umwelt und Gesellschaft nur eine passive Rolle im Geschehen haben. In den *Verbrechern* sprengt das menschliche Drama das Anklagestück gegen die Justiz, und in den *Rassen* verbindet sich die Analyse des Faschismus mit der Darstellung des Einzelschicksals.⁵⁹ (Lehfeldt 1975: 203)

Tot plegat ens pot fer plantejar si les crítiques que parlen de naturalisme a *Die Verbrecher*, per exemple, són encertades. Però a la vegada, si tenim en compte que al costat del naturalisme i en definitiva de Hauptmann, altres noms que apareixen com a possibles influències de Bruckner són Georg Kaiser i Carl Sternheim, els més destacats de l'expressionisme dramàtic, la conclusió que podem treure és que Bruckner exemplifica perfectament la línia d'evolució que va de l'expressió anímica i l'estilització a una intenció més objectiva, amb un llenguatge més naturalista, que torna a assemblar-se al del carrer. Precisament això és el que diuen dels seus diàlegs: Selbmann (1970: 63) definia la seva capacitat de retratar el llenguatge viu de la gent com a «fast photographischer Bühnenrealismus» («realisme escènic gairebé fotogràfic»). En aquest sentit, no seria descabellat parlar de naturalisme. D'altra banda, de l'autor també es diu, en les crítiques de 1928, que cau en l'exageració grotesca a

⁵⁹ «Bruckner no pretenia reflectir objectivament la realitat històrica sinó tractar problemes humans. Els conflictes individuals passen a un primer pla en quasi totes les seves peces. Això es veu clarament a *Krankheit der Jugend*, considerat un *Zeitstück* o peça documental típica i en canvi l'ambient i la societat només hi tenen un paper passiu. Als *Verbrecher* el drama humà dinamita la peça de denúncia de la justícia i a *Die Rassen*, l'anàlisi del feixisme s'ajunta amb el retrat del destí individual».

l' hora de triar temes i situacions —no deu ser casual que ho facin justament dos juristes, Lindenau i Lankorowski; vegeu els annexos— i precisament sobre Sternheim escrivia Otto Mann que alliberà el llenguatge de naturalisme i d'impressionisme per poder fer comèdies de tons grotescs i satiritzar la burgesia guillemina.

Georg Kaiser bringt den Expressionismus zur dramatisch-tragischen Erfüllung, indem er nicht der Dogmatiker des Expressionismus ist. Dasselbe leistet Carl Sternheim für das Lustspiel. Etwas älter als Kaiser, bildet er schon vor diesem den Sprachstil der intellektualistischen Formung bis zur Sprachvergewaltigung aus. Doch wendet er sich hiermit, wie Kaiser, gegen das naturalistische und impressionistische Zerfließen der Sprache; und wenn Kaiser dramatische Energie schlechthin erneuern will, so will Sternheim wieder die Freiheit zu einem Lustspielstil gewinnen, der im Realismus und Impressionismus durch die Bindung an die Naturwirklichkeit geschwächt worden ist. Dieser Stil wird für ihn in doppelter Weise bedeutsam. Einmal verwirklicht er so seine Lustspielthemen. Auch hier weicht er vom Naturalismus und Impressionismus, auch vom poetisierenden Lustspiel in der Nachfolge der Romantik ab, indem er sein Spiel mit scharfer aktueller Satire füllt. Er trifft hier die bürgerliche Gesellschaft der wilhelminischen Zeit.⁶⁰ (Mann 1961:144)

En definitiva, veiem que l'autor encaixa en aquesta línia evolutiva. També hem de pensar que la força d'expressió que desemboca en l'expressionisme arrenca del *Sturm und Drang*, passant per Büchner i Wedekind. Curiosament, aquest darrer, que potser és el més esmentat en les crítiques estudiades, sempre s'ha vist com a precursor de l'expressionisme, però en el mateix text de Mann sobre teatre alemany del segle XX apareix com a naturalista, cosa que explicaria aquestes tendències que conflueixen en Bruckner.

Der Dichter des weltanschaulichen Naturalismus ist nicht Gerhard Hauptmann, sondern Franz Wedekind. Bei ihm herrscht programmatisch ein naturalistischer Optimismus vor. Die Natur kann den Menschen zweifach bedingen, als ein mehr äußerer und als ein mehr innerer Zwang, als Macht des Umraums und als Macht des Triebs. Das zweite hebt Wedekind heraus: der Mensch ist das Geschöpf der ihm eigenen Natur.⁶¹ (Mann 1961: 130)

⁶⁰ «Georg Kaiser porta l'expressionisme a la seva plenitud dramàtica i tràgica sense ser un dogmàtic de l'expressionisme. El mateix es pot dir de Sternheim en relació a la comèdia. En ser una mica més gran que Kaiser, desenvolupa abans que ell un estil que busca formes intel·lectuals a base d'exercir violència sobre el llenguatge. Així s'allunya, igual que Kaiser, de la fluïdesa lingüística naturalista i impressionista. Si Kaiser vol renovar completament l'energia dramàtica, Sternheim vol tornar la llibertat a la comèdia, que l'ha perdut una mica amb el realisme i l'impressionisme en voler reflectir la naturalesa. Per a ell, aquest estil és important, ja que pot dur a escena els seus temes de comèdia. També s'allunya del naturalisme i de l'impressionisme, així com de la comèdia poètica hereva del romanticisme pel fet de dotar les seves peces de sàtira mordaç. I la dirigeix contra la societat burgesa de l'època guillemina [...]».

⁶¹ «El poeta del naturalisme ideològic no és Gerhard Hauptmann sinó Franz Wedekind. En ell predomina programàticament un optimisme naturalista. La natura pot condicionar les persones de dues maneres, com una força més aviat exterior i com una més interior, com un poder extern o un poder instintiu. Això últim és el que destaca Wedekind: l'ésser humà és una creació de la seva pròpia naturalesa».

Un detall a l'inici de *Die Verbrecher* pot ser il·lustratiu de dita confluència: l'autor indica en una primera nota, que curiosament la traducció castellana de Coco Ferraris no inclou, com han de ser els jocs de llum:

Das allmähliche Erhellen der beginnenden und allmähliche Verdunkeln der abgelaufenen Szene gehört zur Konstruktionsidee der dreistöckigen Bühne. An irgendeine Stilisierung —wozu vielleicht das gleichzeitige Spiel auf fallen Szenen bei den Aktschlüssen verleiten könnte— hat der Verfasser nicht einen Augenblick gedacht. Das volle, absolut realistische Ausspielen auch der kürzesten Szene legt er dem Spielleiter ans Herz.⁶² (Bruckner 1929: 10)

Tota una declaració de signe realista, si més no en l'aspecte formal, encara que pugui haver-hi una base expressionista. Cal dir que O. Mann hi veu principalment aquesta base, car comenta que amb *Die Verbrecher*, Bruckner ja no segueix la il·lusió escènica realista, sinó que continua el trencament que suposa l'expressionisme pel que fa a aquest tipus d'il·lusió.

Schon in dem Drama *Die Verbrecher* hatte Bruckner sich nicht mehr an die realistische Illusionsbühne gebunden. Der Expressionismus hatte die totale Herrschaft dieser Bühne gebrochen; er hatte ermöglicht, die äußere Wahrscheinlichkeit dem zu vermittelnden Sinngehalt, das Realistische dem Symbolischen unterzuordnen. Brecht ging damals seinen Weg zum demonstrierenden Theaterstück. Bruckner steht ihm mit seinem Willen zu einem aufzeigenden Theater nahe. Doch bleibt er der traditionserfüllte Österreicher. Er kann sich auf die Tradition in Wien stützen, wo stets dem Theater das Seine gegeben wurde, auf die mimisch reichen Spiele Grillparzers, auf Raimunds und Nestroys Zauberapparat; schließlich kam auch Max Reinhardt, der große Meister und Magier des Theaters, aus diesem Raum.⁶³ (Mann 1961: 169)

Bé dèiem abans que la mescla d'influències, o «ambigüitat» com l'anomena Cros, és una característica de Bruckner i l'aspecte més interessant per a l'investigador francès; ell creu que no és només pròpia dels primers anys sinó que l'acompanya tota la vida. És una ambigüitat que es mou entre temes conservadors i modernistes. De fet, considera que el primer Tagger reprèn l'oposició romàntica entre la realitat i el somni, entre el

⁶² «La il·luminació progressiva de l'escena que comença i la llum que es va apagant en l'escena que acaba va lligada a la idea de construir un escenari de tres pisos. L'autor no ha pensat ni per un moment en alguna possible estilització, que potser podria portar a representar totes les escenes alhora al final dels actes. L'autor deixa l'acabament, del tot realista, fins i tot de la més curta de les escenes, a les mans del director de l'obra».

⁶³ «Al drama *Die Verbrecher*, Bruckner ja no segueix la il·lusió d'un escenari realista. L'expressionisme havia trencat el predomini d'aquest teatre; havia permès que la realitat exterior quedés supeditada al sentit de l'obra, el realisme al simbolisme. Brecht s'estava decantant en aquells moments pel teatre de protesta. I Bruckner se li apropa, amb la seva voluntat de fer un teatre de denúncia. Però segueix sent l'austriac que condensa la tradició teatral del seu país. Pot beure de la tradició vienesa, plena d'obres que fan honor als seus teatres, de les peces plenes de mímica de Grillparzer o del gran aparell màgic de Raimund i Nestroy; finalment, de Max Reinhardt, el gran mestre i mag del teatre, qui provenia també d'aquell món».

burgès realista i la dona que segueix els instints naturals:

Le vitalisme littéraire de Tagger reprend l'opposition romantique de la réalité et du rêve, du bourgeois « réaliste » et de la femme poussée par le somnambulisme d'un instinct « naturel », désintéressé mais inconditionnel. (Cros 1984: 145).

És un contrast que pot tenir moltes formes segons l'autor: en Thomas Mann és el burgès vers l'artista, en Wedekind l'home vers la dona lliure o en Strindberg l'home vers la dona diabòlica. Certament, si tenim presents alguns personatges de *Die Verbrecher*, sobretot Ernestina Pushek o el personatge d'Olga, convertida a contraccor en infanticida tot reprenent un tema del *Sturm und Drang*, no podem fer més que donar la raó a Cros i a la vegada afirmar que una de les grans aportacions de Bruckner al teatre és el grapat de personatges femenins plens d'emocions que ha deixat. De fet, Lehfeltdt ha suggerit alguna cosa semblant en aquest sentit:

Ausgehend vom weiblichen Empfinden, das Bruckner als emotional und als positiv qualifiziert, zielt seine Dramatik auf die Symbole der Bewahrung und Erhaltung, nicht aber auf die Veränderung der Welt, was ihn von den wirklich zeitkritischen Dramatikern, wie beispielsweise Brecht oder Kaiser unterscheidet.⁶⁴ (Lehfeltdt 1975: 204).

Cros explica també el “modernisme conservador” de Bruckner per exemple amb la programació que va fer durant la seva etapa com a director teatral del Renaissance-Theater de Berlín: tant un «théâtre de résidence baroque», com si volgués «transposer la vieille Autriche dans le nouveau Berlin théâtrale» (Cros 1984: 178), com peces de boulevard, d'influència francesa, i també obres d'autors moderns (com Weiss i Bronnen, que explotaven la sexualitat i l'anarquia a l'escenari). L'èxit d'algunes d'aquestes obres en el Berlín dels anys vint, concretament *Anarchie in Sillian* de Bronnen i *Olympia* de Weiss, Cros (1984:187) el veu simptomàtic «de la dérive conservatrice prise par l'anarchisme et le pansexualisme à l'ère post-expressioniste». Sobre aquesta faceta de Tagger-Bruckner productor, podem afegir-hi una perspectiva actual com és la del professor Senelick (2018), encara que tingui ecos de Cros, qui sens dubte ha llegit:

Between October 1922 and October 1927, Tagger produced forty-five plays there, nineteen of them staged by himself, and adapted a number of classics. Given that the German theatre

⁶⁴ «En les seves obres dramàtiques, Bruckner parteix d'una sensibilitat femenina, que apareix de manera emocional i positiva i persegueix valors com la preservació i el manteniment, enlloc de voler canviar el món; això el diferencia dels dramaturgs crítics de veritat amb el seu temps com per exemple Kaiser i Brecht».

was at this time fermenting with radical experimentation, his choice of repertoire was idiosyncratic [...] The theater opened with a classic, G. E. Lessing's *Miss Sara Sampson*; August Strindberg, Gabriele D'Annunzio, Anton Chekhov, and Leonid Andreev were undertaken, but, more surprisingly, so were such French boulevard dramatists as Louis Verneuil, Henri Lenormand, and Henri Bataille, **perhaps in support of a Franco-German reconciliation promoted by the Locarno Pact of 1925**. Personal favorites of Bruckner, such as the Austrian Wildgans and the Russian Ilya Surguchev, were played. In accord with the fashion for the *Neue Sachlichkeit*, Tagger introduced neorealist plays about sexual problems [...]. Four times Tagger mounted "revues", a genre popular in the 1920s, hoping to make enough money to redecorate his auditorium. (Senelick 2018: IX)

No cal dir que de ser encertada la suposició de Senelick, es podria considerar com una contribució (i gran) de Bruckner haver intentat un apropament franco-alemany mitjançant el teatre. De totes maneres, el fet d'importar autors i temes diferents dels que es podien veure durant aquells anys en els teatres de la capital alemanya ja es pot considerar una aportació.

D'altra banda, és evident que els temes eròtics i patològics, els drames de gelosia o de guerra de sexes, els temes dominants en les poques obres expressionistes que ofereix, de Bronnen i Weiss, no només interessaven al programador de teatre, sinó també a l'autor. No en va, en els seus anys de joventut a Viena, llegia tant la literatura de psicoanàlisi de l'època com els drames de Wedekind, Ibsen i Strindberg –encara que la premsa també li oferís un gran ventall de crims, processos judicials i problemes socials, com demostren els retalls de diari que Bruckner havia recopilat com a font d'inspiració i que es troben al seu arxiu a l'Akademie der Künste de Berlín– per això són aquests els noms que més sonen entre els crítics berlinesos, tot enllaçant-lo amb la tradició dramàtica alemanya, que inclou també els autors nòrdics.

També se l'ha adscrit dins la tradició del teatre d'idees ibsenià i, pel domini dels personatges femenins, se l'ha associat en algun moment a Friedrich Hebbel.⁶⁵ Una altra influència clara per a Otto Mann (1961:164) és la d'un altre austríac: Arthur Schnitzler. Segons Mann, Bruckner reprèn el tema eròtic de Schnitzler reforçat per les lectures de Freud. Aquesta influència també la recull Brauneck, qui veu en les peces de realisme

⁶⁵ Això ho constata per exemple Christiane Lehfeldt (1975: 202) que remarca que amb un domini tan clar dels personatges femenins, amb raó se l'ha comparat amb l'autor alemany Friedrich Hebbel; segurament per les tragèdies que va escriure cap a la meitat del segle XIX amb dones com a protagonistes: *Judith*, *Maria Magdalena* o *Agnes Bernauer*, entre d'altres.

psicològic de Schnitzler un clar antecedent de la seva primera obra amb el pseudònim, *Krankheit der Jugend*.

Pel que fa als personatges femenins de Bruckner, cal dir que diversos investigadors s'hi han fixat sense acabar de coincidir-hi. Acabem de citar Lehfeldt (1975: 204) quan distingeix clarament la voluntat de preservació de l'ordre i dels valors tradicionals dels personatges femenins de Bruckner davant la voluntat de canviar el món dels dramaturgs més crítics de l'època, com Kaiser i Brecht. Schneider, el seu editor a l'antiga RDA, va més enllà a l'hora de perfilar-los, mentre el relaciona amb un altre austríac, Ödön von Horváth, tot establint certes diferències en el tractament dels personatges femenins per part d'aquests dos autors. A la vegada, constata una tendència a la República de Weimar de la literatura que ell anomena socialista:

Bruckner scheint sich mit seinem Landsmann Ödön von Horváth zu treffen, den man als "Anwalt der Frauen" bezeichnet hat. Doch während bei Horváth die Frauen gedemütigte, getretene, ausgebeutete Geschöpfe ohne Chance auf Einfluß und Avancement bleiben, löst Bruckner sie aus dieser Passivität und stellt sie den Männern als ebenbürtig zur Seite oder als überlegen gegenüber. Sie werden zu aktiven (wenn auch nicht akzeptierten, eher geduldeten, doch das Geschehen beeinflussenden) Partnern und Gegenspielern: Ernestine Puschek in den *Verbrechern*, Elisabeth von England, *Die Marquise von O*, die den Vater ihres Kindes nicht heiratet, sondern ihm den Laufpaß gibt, Helene in den *Rassen*, Germaine de Staël in der *Heroischen Komödie*, Manuela in *Simon Bolivar*, um nur diese Beispiele zu nennen. Die Aufwertung, die das weibliche Geschlecht bei Bruckner erfährt, darf im Vergleich zu anderen bürgerlichen Autoren der Weimarer Republik als auffällig gelten. (Daß sich auch in der sozialistischen Literatur der Zeit Entwicklungen in dieser Richtung abzeichneten –man denke an Brechts *Mutter* und Friedrich Wolfs *Tai Yang erwacht*– läßt eine übergreifende Tendenz erkennen, die kaum als Zufall betrachtet werden kann.⁶⁶ (Schneider 1990: 586-587)

Aquesta tendència no és altra que la revalorització de la dona o, si fèssim servir la paraula que un segle després està tan de moda —cosa que indica que el tema segueix vigent— en diríem empoderament. Només cal fixar-nos en un dels personatges que Schneider posa d'exemple, la marquesa d'O, car és ben il·lustratiu d'aquest

⁶⁶ «Bruckner sembla coincidir amb el seu compatriota Ödön von Horváth, que ha estat nomenat "l'advocat de les dones". Però mentre en Horváth les dones apareixen com a éssers humiliats, trepitjats i explotats sense possibilitat d'influir o progressar, Bruckner les treu d'aquest paper passiu i les posa al costat dels homes com a iguals o inclús superiors. Són les companyes i adversàries actives (potser no acceptades però tolerades, i prenen part en els esdeveniments): l'Ernestina Puschek d'*Els criminals*, Elisabeth d'Anglaterra, *La marquesa d'O*, que enlloc de casar-se amb el pare del seu fill, l'engega a passeig, Helene a *Die Rassen*, Germaine de Staël a *Heroische Komödie*, Manuela a *Simon Bolívar*, només per posar alguns exemples. La revalorització de la dona en Bruckner crida l'atenció si es compara amb altres autors burgesos de la República de Weimar. (El fet que la literatura socialista de l'època compti amb altres exemples en aquesta direcció – *La Mare* de Brecht o *Tai Yang erwacht* ["Tai Yang es desperta"] de Friedrich Wolf permet reconèixer una tendència general que no s'ha de veure com una casualitat)».

empoderament: si en l'original de Heinrich von Kleist la marquesa s'acaba casant amb el pare del seu fill (fruit d'una violació), en Bruckner, l'engega a passeig.

En realitat, considerem que les dues opinions de Lehfeldt i Schneider no es contradueixen; més aviat semblen reforçar la idea que, pel que fa als personatges femenins, Bruckner també està a mig camí d'un estil més simbòlic o de joc amb la realitat (personatges que no són tal com es mostren, sovint perquè l'entorn no els deixa) propi de Horváth i un de revolucionari que busca heroïnes de Brecht, per sintetitzar-ho a grans trets. En altres paraules, també en els personatges femenins amb la seva complexitat Bruckner s'apropa a la realitat.

Cal afegir que els dos investigadors que relacionen Bruckner amb Horváth són contemporanis, potser perquè el mateix Horváth va ser redescobert tard. El segon que ho fa és el traductor francès Laurent Muhleisen que els associa pels seus *Zeitstücke*, si bé se sol parlar més de *Volksstück* en el cas de Horváth⁶⁷. Fixem-nos en el fragment següent en què sintetitza molt bé la irrupció de Bruckner en el context teatral berlinès des d'una perspectiva actual :

Dans un contexte marqué par un capitalisme galopant et un parlementarisme pendant à s'affirmer, une révolution communiste réprimée dans les sangs, des crises économiques et gouvernementales à répétition, mais surtout dans un contexte artistique marqué par une effervescence tous azimuts –qui s'exprime dans le théâtre par les expériences d'Erwin Piscator, les pièces révolutionnaires d'Ernst Toller (la rédaction des *Criminels* commence après que Bruckner eut assisté à la création de *Hop là, nous vivons*) et la mise en place du théâtre de la distanciation de Brecht–, Bruckner, tout comme son confrère et ami Ödön von Horváth, va explorer et porter à son apogée le genre du *Zeitstück*, de la «pièce actuelle», un théâtre de type documentaire qui se confronte directement aux questions qui agitent la vie sociale allemande de ces années-là. (Muhleisen 2011: 8)

Pel que fa a la forma dramàtica, ja hem vist que els precursors que més s'esmenten són Strindberg, Toller i Piscator perquè tots tres havien fet servir algun tipus d'escenari simultani, si bé sense arribar a la complexitat de Bruckner.

També hem dit que l'autor passa la joventut a Viena i a principis dels anys vint se'n va a Berlín, les dues metròpolis derrotades que comentava abans Rothe —ja sigui capital

⁶⁷ Sobre els trets de *Volksstück* que es poden distingir a l'obra *Die Verbrecher* i sobre la comparació de Bruckner i Horváth en el context de renovació d'aquest gènere en els anys vint i trenta del segle passat, vegeu l'article de Bartsch (2008) que citem a la bibliografia.

d'un antic imperi multiètnic i multicultural com l'austrohongarès o bé la d'un centrat estrictament en la Prússia del kàiser Guillem II— i això es tradueix en aquella insubstancialitat que es palpava en l'ambient. Per això es van desplegar actituds nihilistes a Berlín, com les de Gottfried Benn o Bertolt Brecht, que segurament explicarien que alguna crítica de *Die Verbrecher* suggerís el nihilisme de Bruckner, encara que en altres termes; cap crític parla directament de nihilisme, però es podrien interpretar com a tals les al·lusions a la manca de valors que reflecteix l'obra (i s'hi refereix més d'un).

Finalment, i ja que hem esmentat Brecht, cal dir que quasi tots els investigadors i molts crítics l'esmenten en algun moment; i això que sembla que ell i Bruckner no van tenir relació, si bé algun episodi biogràfic evidencia que van ser-hi a prop. Aquestes referències també ajuden d'alguna manera a contextualitzar l'autor. Així, per exemple, citàvem Otto Mann (1961: 164), una mica en la mateixa línia, per a qui Bruckner sap enfocar en el seu teatre, més que Brecht i Zuckmayer, els problemes de l'ésser humà del seu temps. També s'hi refereix L. Muhleisen en el breu pròleg a la traducció de *Les Criminels*, deixant clar que la coincidència entre els dos va ser-hi fins al final dels seus dies:

En 1953, il devient le dramaturgue du Schiller Theater, à Berlin-Ouest, où il symbolise l'antifascisme de retour en République fédérale. Il incarne dès lors une sorte de pendant libéral de Brecht, plus discret et plus modeste que son prestigieux confrère à l'Est. (Muhleisen 2011: 9)

Es tracta bàsicament de considerar que tots dos tenien un gran sentit teatral, que van exercir quasi totes les tasques relacionades amb el teatre (director, autor, adaptador, etc.), i van cultivar altres gèneres, com la poesia, la prosa, l'assaig (i aquí Brecht va ser molt més prolífic). Però sí que es pot afirmar que hi ha una tasca ben important que Bruckner va exercir i Brecht no, com és la de traductor.⁶⁸

⁶⁸ En la seva etapa com a director del Renaissance Theater de Berlín, a partir de 1922, va programar moltes obres franceses que ell mateix traduïa o adaptava: *Esther Gobseck*, a partir d'un personatge de *Splendeurs et Misères des Courtisanes* de Balzac, o *Therese Raquin* de Zola per exemple, i pel que fa a traduccions, *Die kindischen Verliebten* (*Les Amants puérils*) de Fernand Crommelynck o *Der Kinderkarneval* (*Le Carnaval des Enfants*) de Saint-Georges de Bouhéliers. També va traduir les obres de Pascal i el 1950 es va poder estrenar a Alemanya i Àustria *Death of a Salesman* d'Arthur Miller en alemany gràcies a la seva traducció. Vegeu més detalls a la cronologia, annex 1.

Així doncs, en el context en què apareix, hem vist la relació de l'autor amb els escriptors i dramaturgs alemanys, i l'aportació del seu bagatge vienès en el panorama teatral de Berlín. Tampoc s'ha de menystenir el seu coneixement de la cultura i el teatre francès que, no només com a director, fa conèixer en certa manera a Berlín. Els seus *Zeitstücke* acullen l'influx del melodrama realista francès que venia de principis de segle —també existia a Catalunya, només que la incidència aquí serà menor— a la vegada que les seves obres tenen alguna incidència en el panorama teatral parisenc, com es desprèn de l'article de Cros sobre Bruckner i França:

Bruckner verkörpert das neue Streben des zeitgenössischen Theaters, die moderne Welt auf realistische Weise und mit neuen, dem Inhalt angemessenen Techniken auf die Bühne zu bringen. Dazu verkörpert er auf politisch-philosophischem Gebiet einen humanistisch orientierten, jedem Totalitarismus entgegengesetzten Liberalismus. Paris hat den aus Deutschland und Österreich verbannten Bruckner aufgenommen, weil es sich immer mehr vom Antirepublikanismus abwandte.⁶⁹ (Cros 1986: 168)

A més, en la seva estada a París abans de l'exili americà es relaciona amb figures prominents del teatre i de la premsa a la ciutat, per la qual cosa el cas d'interrelació de Bruckner amb la cultura francesa és força especial i, segurament, hauria donat molts més fruits. Però totes aquestes influències seran estroncades pel nazisme, i encara que Otto Mann i Francis Cros destaquin la importància dels drames històrics que escriurà a l'exili, el cert és que no tindran la mateixa repercussió.

2.2. Ferdinand Bruckner a l'escena alemanya

Podem començar dient amb Szondi que la principal aportació de Bruckner al teatre contemporani és l'ús del muntatge, com hem explicat abans, i també, concretament en el marc del teatre alemany, va ajudar a establir el gènere del *Zeitstück* o teatre documental i a popularitzar l'ús d'escenaris simultanis a partir de *Die Verbrecher*, com destacava Hörner (1986: 247).

⁶⁹ «Bruckner personifica el nou afany del teatre contemporani de dur a escena el món modern d'una manera realista però amb tècniques noves que s'adeqüin al contingut. A més, en el terreny filosòfic i polític, personifica un liberalisme humanista que s'oposa a tots els totalitarismes. Per això París acull l'autor proscrit a Àustria i Alemanya, perquè la ciutat s'apartava cada cop més de l'antirepublicanisme».

En el marc de l'expressionisme, cal dir que quan el moviment es comença a esgotar —i mentre Brecht es decanta pel nihilisme en les seves primeres obres i Zuckmayer pel *Volksstück*— Bruckner és qui s'apropa més a la realitat, a la vida, i en definitiva a l'individu amb tota la seva problemàtica, segons Mann (1961: 164). Si de cas, d'aquests intents de superar l'expressionisme, ell no opta d'entrada per solucions formals, com podria semblar, sinó que segueix l'estela del virtuos del llenguatge expressionista, Sternheim, per, sense arribar al seu radicalisme, fer un ús magistral dels diàlegs. Naturalment, cal sumar-hi la tradició austríaca de Grillparzer, Raimund i Nestroy fins arribar als drames de conversa de Schnitzler. Així és com ho veu Otto Mann, qui acaba situant l'autor, temàticament, dins la gran tradició del teatre europeu, sobretot per la seva capacitat d'escriure els drames humans més enllà de l'època en què els situa, com proven els drames històrics.

Das Zeitdrama nimmt also im dramatischen Schaffen Bruckners einen breiten Raum ein; aber es ist nicht sein letztes Wort als Dramatiker. Sein Werk wird mißverstanden, wenn man in ihm vor allem eine Darstellung der Zeit sehen möchte. Bruckner stellt stets zuerst den Menschen dar, mögliche Probleme der Menschen; sie werden nur durch eine aus den Fugen geratene Zeit in besondere Weise, erregend und Darstellung heischend, aktualisiert. Indem es aber Bruckner letztlich schlechthin um den Menschen geht, kann er, mehr als Brecht und auch Zuckmayer, der zum Zeitdrama übergeht, von dieser Zeit absehen, um das Drama des Menschen zu schreiben. Dies bekundet er in seinen Geschichtsdramen. Bruckner ordnet sich damit, thematisch, fast demonstrativ in die große Tradition des europäischen Dramas ein.⁷⁰ (Mann 1961: 167)

Mann creu que la història sempre ha inspirat grans obres de teatre, des de temps antics, i els intents de renovar el drama històric després dels drames de societat d'Ibsen i del naturalisme —el mateix Hauptmann ho havia intentat amb la peça *Florian Geyer*— havien fracassat, fins que apareix Bruckner amb *Elisabeth von England* (1930), que es converteix en un èxit mundial; si més no ho suggereixen les nombroses representacions en teatres alemanys fins al 1933, no només al Deutsches Theater de Berlín on es va estrenar, i l'acollida estrangera —es va traduir a dotze llengües. Lloa un cop més el

⁷⁰ «Els drames documentals ocupen un gran espai dins de la producció dramàtica de Bruckner, però no són la seva última paraula com a dramaturg. La seva obra no s'entén bé si només es veu com una representació del seu temps. Abans que res, retrata persones i possibles problemàtiques i només els actualitza i busca fer-ne un retrat sobretot per representar una època de deficiències. Però com que en últim terme es tracta simplement de persones, Bruckner pot prescindir del temps, més que Brecht i que Zuckmayer, que es passa al drama documental, i escriure així un drama humà. És el que demostra en els seus drames històrics.

Amb això, Bruckner se situa temàticament, gairebé de manera ostensiva, dins la gran tradició del drama europeu».

caràcter i l'ànima que transmet el personatge femení protagonista, superant una de les grans dificultats dels drames històrics:

Historische Dramen sind immer in Gefahr, zu sehr durch das Pathos der Geschichte und zu wenig durch das überzeugende Leben der Charaktere zu wirken. Bruckner bleibt hier der monumentalen Klassik Schillers fern; er schließt sich an seinen großen Landsmann Grillparzer an, an dessen Kunst auch ferner historische Charaktere durch viele kleine Lebenszüge voll zu vergegenwärtigen, besonders das Seelenleben der Frau.⁷¹ (Mann 1961: 169)

En definitiva, Mann veu Bruckner com un gran creador de personatges, profunds i complexos, i la seva visió ens és útil per valorar la gran aportació de l'autor al teatre europeu més enllà de la repercussió que hem testimoniat dels seus *Zeitstücke*. A més, no s'atura en *Elisabeth von England* i es dedica a comentar cada una de les seves obres posteriors per destacar-ne la seva aportació al teatre: per exemple, com sap fer de *Napoleon der Erste* (1935/36) una comèdia, enlloc de retratar un heroi tràgic, en què conflueixen perfectament el *charme* austríac i l'*esprit* francès; la profunditat i la ironia amb què tracta el personatge de Madame de Staël a les *Heroische Komödien* (1938), personificació de la defensa de la llibertat davant de Napoleó; la modernitat amb què dota Timó, el personatge de l'antiguitat a *Timon* (1932), o el to clàssic, culminació en la seva carrera dramàtica segons Mann, de *Pyrrhus und Andromache* (1952), entre d'altres.

Hoffmannstahl hatte seine antiken Dramen in die brennenden Farben des Jugendstils getaucht; auch der späte Hauptmann malt mit starken, düsteren Farben. Bruckner hält sich hier, wie auch der späte Kaiser, in den Schranken des Klassischen. [...] Mit dieser Tragödie (*Pyrrhus und Andromache*) manifestiert Bruckner das menschliche und künstlerische Ergebnis seines langen Weges als Dichter und Dramatiker⁷². (Mann 1961: 177)

Qui també es va fixar en els drames històrics és Francis Cros (1986), ja que creu que Bruckner va necessitar actualitzar les idees i els temes de la França pre-revolucionària, la lluita entre el poder i la llibertat, en una època en què el creixement del feixisme no es podia aturar.

⁷¹ «Amb els drames històrics sempre hi ha el perill d'impactar massa pel *pathos* de la història i massa poc per uns personatges convincents i plens de vida. Bruckner s'allunya del classicisme monumental de Schiller; més aviat enllaça amb el seu gran compatriota Grillparzer i amb el seu art o va inclús més lluny a l'hora d'apropar personatges històrics: els dota de vida i de matisos, sobretot els personatges femenins».

⁷² «Hoffmannstahl havia submergit els seus drames de l'antiguitat en els colors llampants del *Jugendstil*. El Hauptmann tardà també pinta amb colors durs i foscos. En canvi Bruckner, igual que Kaiser a les seves darreries, no surt dels motlles clàssics. [...] Amb la tragèdia *Pyrrhus und Andromache*, Bruckner posa de manifest la llarga evolució que ha fet com a autor i com a dramaturg, tant a nivell humà com artístic».

In der Zeit der historischen Dramen, die auf die der realistischen Zeitstücke der zwanziger Jahre folgt, behandelt Bruckner zuerst das Thema des Gegensatzes von Macht einerseits, Freiheit und Liebe andererseits, eine romantische, ja echt Wagnersche Problematik, die aber durch den Bezug auf Frankreich und seine Geschichte angesichts des wachsenden Machthungers des Faschismus aktualisiert werden sollte. Dadurch gewann diese Motivik eindeutigen politischen Charakter. Man kann deshalb sagen, daß das französische Kulturerbe in der Inspiration des exilierten Bruckner eine entscheidende Rolle gespielt hat.⁷³ (Cros 1986: 169)

És més, en obres posteriors escrites a l'exili americà, Cros veu una clara apel·lació als americans per lluitar contra l'Alemanya de Hitler, inspirats precisament pels ideals de la França pre-revolucionària: tots units contra la tirania.

In der *Geburt der neuen Welt*⁷⁴ schärft Bruckner den Amerikanern ein, gegen Hitlers Reich vorzugehen. Dazu gibt er das Beispiel der amerikanischen "Insurgents" selbst, die schließlich geeint der Kolonialmacht die Stirn boten. Im Stück erscheint Frankreich mit seinen "philosophischen" vorrevolutionären Ideen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, Unabhängigkeit der Völker an der Seite der Aufständischen.⁷⁵ (Cros 1986: 174)

Potser no és casualitat que els dos autors que es fixen també en els drames històrics de Bruckner enalteixin la seva evolució en un sentit ètic i democràtic. Així doncs, Mann tanca el seu article parlant d'ell com «der große Ethiker des Theaters» («el gran ètic del teatre») i Cros lamentant que la premsa no es fixi en l'evolució lenta que experimenta en un sentit democràtic.

Wenn man jedoch die westliche und österreichische Presse von 1947 bis 1958 analysiert, fällt ein Trend zur "Narkotisierung" Bruckners auf: die christlich-demokratisch orientierten Zeitungen in der BRD, die bürgerlichen Organe in Frankreich und Österreich verherrlichen den Emigranten Bruckner, sein dramatisches Talent, seine humanistische Sendung, gleichzeitig aber verschweigen sie das demokratische Ergebnis seiner langsamen Entwicklung.⁷⁶ (Cros 1986: 180)

⁷³ «En l'època dels drames històrics que van seguir els drames realistes dels anys vint, Bruckner va tractar primer que res el tema de l'oposició entre el poder d'una banda i la llibertat i l'amor de l'altra. En realitat era una problemàtica purament wagneriana però que s'actualitzava amb el tema de França i la seva història, cosa necessària amb el poder creixent del feixisme. Per això aquests motius van adquirir un caràcter clarament polític. Podem dir així que la cultura francesa va ser una font d'inspiració essencial de Bruckner durant l'exili».

⁷⁴ Obra escrita el 1940 a Nova York que no es va arribar a representar. Li va canviar el nom pel de *Die Namenlosen von Lexington* [«Els sense nom de Lexington»].

⁷⁵ «A *Die Geburt der neuen Welt* [«El naixement del nou món»], Bruckner instiga els americans a procedir contra Hitler i el Reich. I els posa un exemple dels mateixos americans: els "insurgents" que es van unir al final per fer front als poders colonials. A l'obra apareix França amb les seves idees "filosòfiques" pre-revolucionàries, llibertat, igualtat, fraternitat i independència dels pobles, al costat dels rebels».

⁷⁶ «Si hom analitza la premsa austríaca i occidental de 1947 a 1958 crida l'atenció una tendència a "narcotitzar" Bruckner: els diaris d'orientació demòcrata-cristiana de la RFA i els òrgans burgesos a França i Àustria enalteixen el Bruckner emigrant, el talent dramàtic i la tasca humanista de l'autor però al mateix temps silencien el resultat democràtic de la seva lenta evolució».

En una línia semblant, Lehfeldt comenta que el mateix autor es veia com a representant d'un "realisme humanista" a l'hora de crear personatges, i aquí la investigadora hi veu la seva aportació específica al teatre.

Bruckner selbst verstand sich als Vertreter eines humanitären Realismus, der für ihn die große Hauptstraße der dichterischen Entwicklung war. Während sein Humanismus in einem bürgerlichen Idealismus verhaftet bleibt, so ist sein Realismus in der Menschengestaltung, der von psychologischer Einfühlung in das Individuum, von dem Glauben an seine Größe und dem Verständnis für die Unzulänglichkeit alles Menschlichen ausgeht, unbestritten und gleichzeitig seine spezifische Leistung⁷⁷. (Lehfeldt 1975: 205)

Des d'una perspectiva diferent, una investigadora com Selbmann es fixa en l'actualitat i el sensacionalisme dels temes escollits per Bruckner i en el seu olfacte per detectar els gustos del públic, la clau del seu èxit segons l'autora. No obstant, també sap reconèixer el caràcter precursor de l'autor i creu que, precisament pel contingut actual de les seves obres, es pot considerar un dels primers representants d'un gènere tan pròpiament alemany com és el teatre documental.

Nicht nur durch diese nachträgliche Historisierung seiner Zeitstücke,⁷⁸ sondern auch durch sein politisch aktuellstes Zeitstück *Die Rassen* können wir Bruckner neben Hans J. Rehfish mit den Stücken *Affäre Dreyfuss* (1929) und *Brest Litowsk* (1930) als einen der ersten Vertreter des deutschen Dokumentartheaters bezeichnen. Die erst nach den russischen und amerikanischen Dokumentarfilmen einsetzende Entwicklung zur theatralischen Dokumentation wurde in Deutschland durch den Nationalsozialismus und den zweiten Weltkrieg gewaltsam unterbrochen, danach aber um so intensiver von Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt und Peter Weiss fortgeführt.⁷⁹ (Selbmann 1970: 146)

No obstant, el fet que Selbmann reconegui aquesta aportació, no treu que a continuació assenyali, d'una banda, el perill que es presenti una veritat subjectiva com a veritat objectiva i, de l'altra, l'artifici de Bruckner a l'hora de concebre els personatges i

⁷⁷ «El mateix Bruckner es veia com a representant d'un realisme humanista, que per a ell era la via principal per a evolucionar com a autor. Mentre que el seu humanisme queda atrapat pel seu idealisme burgès, el seu realisme a l'hora de donar forma als personatges, que parteix d'una compenetració psicològica amb l'individu, del convenciment de la seva grandesa i de la comprensió per la insuficiència de tot el que és humà, és indiscutible i, al mateix temps, la seva aportació específica».

⁷⁸ Selbmann es refereix a la versió de *Die Verbrecher*, amb el subtítol *Deutschland 1926*, estrenada a Nova York el 1941 amb alguns canvis, com fer aparèixer Otfried, Frank i Josef com a nazis en les escenes on abans es debatia la seva homosexualitat.

⁷⁹ «No només per la historització posterior dels seus *Zeitstücke*, sinó també per un *Zeitstück* d'actualitat política com *Die Rassen* podem considerar Bruckner, al costat de Hans J. Rehfish amb les obres *Affäre Dreyfus* (1929) i *Brest Litowsk* (1930), un dels primers representants del teatre documental. El caràcter documental que van agafar moltes obres de teatre alemanyes després de l'arribada de pel·lícules documentals russes i americanes es va tallar bruscament amb el nacionalsocialisme i la segona guerra mundial. Però després, Rolf Hochhuth, Heiner Kipphardt i Peter Weiss van continuar aquesta evolució encara amb més força».

l'escenari per causar més impacte en el públic. En aquest sentit el compara a dos altres dramaturgs de l'època, Peter Martin Lampel i Erich Mühsam, als quals titlla, respectivament, de «dramatischer Journalist» (“periodista dramàtic”) i «revolutionärer Routinier» (“expert en revolucions”). De totes maneres, si bé Selbmann veu més la part sensacionalista, nosaltres som del parer que la creació d'una mena de teatre de bulevard a la moda també es pot interpretar com una aportació a l'ambient teatral berlinès.

Aquest aspecte de *théâtre à succès* també es destaca des de la perspectiva francesa, encara que més positivament. Cros (1984: 16) el veu com un dels pioners de l'escena moderna i fins i tot que amb ell, entre d'altres, comença el debat al voltant de l'interès per la cultura de masses i el naixement del capitalisme que apuntaven Adorno i Horkheimer a *Dialektik der Aufklärung*⁸⁰ [«Dialèctica de la Il·lustració»]. Això li suggereix l'èxit de les seves obres però també la campanya de premsa per crear misteri i despertar interès per l'autor emmascarat amb el pseudònim. *Die Verbrecher* és per a ell la seva peça mestra dels anys vint, amb la qual contribueix al debat que hi havia al parlament alemany sobre la reforma del dret penal.⁸¹ També el considera un dels precursors de l'existencialisme al teatre i posa d'exemple l'atzar que mou els destins dels personatges de *Die Verbrecher* (Cros 1984: 310): l'atzar decideix la vida del nadó d'Olga, la casualitat fa que Ernestina trobi el rellotge de Tunichtgut a l'habitació de la Kudelka, i Ottfried fa que Frank decideixi la seva sort a cara i creu. Bruckner arriba fins i tot a ridiculitzar el tribunal a través de la criada Mimí en el segon acte: «Glauben Sie, daß durch die Lotterie mehr Unschuldige ins Gefängnis kämen? Sie träumen ja»⁸² (Bruckner 1990: 155). En realitat, el to existencialista de l'autor ja l'havia destacat F. T. Csokor (1960: 13) en el pròleg d'una antologia d'escrits de Bruckner, fins al punt de dir que una obra com *Krankheit der Jugend* hauria estat una peça clau de l'existencialisme si Sartre i el moviment haguessin sorgit vint anys abans:

⁸⁰ M. Horkheimer i T.W. Adorno (1969). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: S.Fischer Verlag. La primera edició revisada va aparèixer el 1944 durant la Segona Guerra Mundial als Estats Units. La traducció espanyola, *Dialéctica de la Il·lustración*, de Juan José Sánchez està publicada a l'editorial Trotta.

⁸¹ Entre 1928 i 30 apareixen una sèrie de peces documentals que denunciaven la injustícia dels tribunals i pretenien incidir en el debat sobre la reforma penal al Reichstag, tot afavorint la humanització del dret alemany. *Die Verbrecher* se situa al centre d'aquest debat.

⁸² «Creu que amb la loteria anirien més innocents a la presó? Vostè delira!»

Ein Drama, das literarhistorisch als Hauptwerk des Existentialismus hätte gelten müssen, wäre zur Zeit seiner Entstehung zwanzig Jahre vor Sartre dieser literarische Slogan schon in Schwang gewesen.⁸³ (Csokor 1960: 13)

Si anem més enrere, encara que no ho diguin directament, els traductors de l'adaptació francesa de 1929, en la introducció a l'edició del text (1950) relacionen *Die Verbrecher* amb *El procés* de Kafka, un autor que com és sabut va influir posteriorment en els existencialistes francesos:

L'une des ses œuvres plus importantes est *Les Criminels*. On l'a souvent rapprochée du *Procès* de Kafka pour sa mise en scène d'événements simultanés; pour sa conception de la vie, encore qu'elle apparaisse moins pessimiste. Elle nous aide à comprendre les raisons de l'influence de Bruckner. (Steinhof i Mauprey 1950: 201)

Quan parlàvem del context hem acabat referint-nos a Brecht i ho podem fer ara indirectament per parlar de les aportacions, atès que la descoberta de Helene Weigel com a actriu teatral s'atribueix a Tagger-Bruckner en la seva etapa com a director del Renaissance-Theater (1923-1927). Primer li va donar un paper secundari en una obra de Pirandello i en la següent obra que dirigí el 1925, *Maria Magdalena* de Hebbel, un paper principal. Les crítiques favorables de la seva interpretació en aquestes obres, com també en una versió alemanya de *Heartbreak House* de Shaw, l'últim treball que va fer per a Theodor Tagger, sembla que van ser decisives per impulsar la carrera de Weigel. Altres directors com Hilpert, Fehling i el mateix Brecht amb prou feines s'havien atrevit fins llavors a donar-li papers, perquè no van saber veure com Tagger el seu talent amagat.

Si parlem del director teatral, al principi de la primera temporada al capdavant del teatre (1922-23), el crític Ihering havia expressat clarament els seus dubtes sobre la capacitat artística de Tagger⁸⁴, però al final de la temporada va reconèixer que havia descobert els autors russos i el tema jueu per al teatre berlinès a la vegada que havia sabut guanyar-se un públic interessat en aquests temes i autors, cosa que es pot considerar una altra aportació.

⁸³ «Un drama que s'hauria d'haver considerat una peça clau de l'existencialisme, en un sentit històric i literari, si quan va sorgir, vint anys abans de Sartre, ja hagués estat de moda aquesta etiqueta literària.»

⁸⁴ Al *Berliner Börsen-Courier*, 19-X-1922. Recull la cita Völker (2008:101).

Tornem a l'autor de teatre, concretament a la primera de les seves obres d'èxit, *Krankheit der Jugend* (1926) per oferir una mirada contemporània i propera sobre ell que aporta, com és la del traductor per a la versió espanyola de 2010, Miguel Sáenz, per a qui Bruckner va ser un innovador tota la vida; la prova és aquesta obra, que segons ell es presta als experiments dels directors al llarg del temps:

A lo largo de los años, *El mal de la juventud* ha ejercido una fuerte atracción sobre los directores de teatro más diversos. Son innumerables las veces que la obra se ha escenificado en distintos países. Sin embargo hay que reconocer que su abordaje no es sencillo. *El mal...* es una obra específicamente austríaca que no resulta fácilmente trasplantable, salvo recurriendo a una libertad libérrima. Muchas veces se la ha comparado con *El despertar de la primavera* de Wedekind pero en el fondo esta última, escrita casi treinta años antes, es, simplemente, un ataque a la moral al uso [...]. *El mal de la juventud* es en cierto modo más compleja pero también más desconcertante. Por de pronto, los personajes son jóvenes, pero no *tan* jóvenes. [...] Resultaría sencillo decir que se trata de una juventud desorientada y sin ideales, caldo de cultivo del fascismo, y tratar de culpar al mismo sistema educativo de, por ejemplo, *La cinta blanca* de Michael Hanecke. Sin embargo, en *El mal...* hay personajes no solo perversos sino criminales, el lesbianismo campa por sus respetos y a veces sorprenden algunas ingenuidades (el grito de ¡Zálata, zálata! parece una broma de chicos de instituto que acabaran de leer a Jenofonte).

Fuera del contexto de su época y lugar, no es fácil entender por qué esa juventud vienesa se muestra tan desesperadamente hastiada al sexo promiscuo, la droga, la prostitución y el suicidio. Bruckner no se molesta en dar explicaciones, se limita a sembrar pistas y deja el trabajo a los adaptadores. [...] *El mal de la juventud* es una interesantísima propuesta, abierta al experimento. Bruckner fue toda su vida un innovador y no habría rechazado ninguna sugerencia... Los directores de escena tienen la palabra. (Sáenz 2015: 8-10)

Després d'aquest aspecte innovador que invita a l'experimentació destacat per Sáenz, podríem considerar igualment la seva activitat antifeixista, que inclou tant l'estrena d'obres com la col·laboració en revistes des de l'exili. H. Schneider (1990: 597) subratlla la importància de *Die Rassen*: «die erste direkte Auseinandersetzung mit dem NS-Regime in der Exildramatik»⁸⁵, obra que va redactar als afores de París (havia decidit marxar just a temps) després de llegir als diaris sobre els fets d'Alemanya, sobretot el boicot jueu del primer d'abril de 1933. Schneider (1990: 598) recull l'admiració que Heinrich Mann li va expressar en una carta del 18 de desembre de 1933 per la seva capacitat de «diese Menschen, nach ihrer kürzlichen Selbstenthüllung schon gestalten und eine Welt, auf die wir noch nicht ganz gefaßt waren, theatralisch so beherrschen».⁸⁶ Aquesta obra, que per a Schneider enllaça directament per la temàtica

⁸⁵ «La primera confrontació directa amb el règim nazi des del teatre a l'exili».

⁸⁶ «Saber donar forma tan aviat, en llenguatge teatral, a unes persones que s'acabaven de desemascarar i a un món per al que no estàvem preparats».

amb altres autors (Theodor Fanta, *Die Kinder des unbekanntes Soldaten* i en menor grau, Oskar Singer, *Herren der Welt* i Paul Zech, *Nur ein Judenweib*) constitueix, segons l'editor, la seva declaració antifeixista, posicionament que continuaria de llavors ençà, perquè observa que poc després va trencar les relacions amb la seva editorial S. Fischer pel fet de seguir fent negoci a Alemanya i no va voler que el representessin més. En aquest punt, li hem de donar la raó a Heinrich Mann d'una banda i, de l'altra, a Hansjörg Schneider per relacionar Bruckner amb Ödön von Horváth. De tota manera, és curiós que cap dels dos els posi en relació per les dues obres respectives que tenen trets comuns, i és que la novel·la d'aquest altre autor austríac *Jugend ohne Gott* (1937) és també un retrat de la societat sota un règim dictatorial, nacionalsocialista s'entén —encara que no es digui— i sorprèn pel seu caràcter visionari, igual que *Die Rassen*.

No hem d'oblidar el paper de Bruckner com a mediador cultural amb l'activitat traductora, que en els anys durs pràcticament li va reportar més èxit que les seves obres, com constata Schneider (1990: 599). Concretament, es refereix a *Nathan der Weise* de Lessing, estrenada en versió anglesa al Piscators Studio Theatre el 1942, el seu treball de més èxit durant l'exili americà, i *Der Tod des Handlungsreisenden*, la seva versió en alemany de *Death of a Salesman* d'Arthur Miller, en tornar a Alemanya. I encara podríem afegir al llistat d'aportacions el seu suport als dramaturgs més joves, especialment després de tornar de l'exili, entre d'altres coses, però ens sembla millor resseguir els fets de la seva biografia, que ja parlen per si sols.

Per acabar, tornem a *Die Verbrecher*. Ja hem destacat la importància de l'obra en el debat sobre la reforma penal volent incidir en la humanització dels tribunals davant temes com la pena de mort, l'avortament i l'homosexualitat. Schneider subratlla també la novetat de l'obra de presentar diverses problemàtiques entrelaçades per posar en evidència la justícia, a diferència d'altres obres sobre processos judicials de l'època que se centraven en un cas i una temàtica i potser no tenien tanta incidència. Però cal que ens aturem en un dels temes, l'homosexualitat, car el moviment a favor d'una reforma sexual va ser molt important durant la República de Weimar, sobretot cap al final. El 1928, l'any d'estrena de l'obra, es crea la Lliga mundial per a la reforma sexual, i la implicació de mitjans i de gent al carrer va ser tan gran que l'octubre de 1929 es va

deixar d'aplicar l'article 175, que castigava amb la presó la simple homosexualitat; ja només seria punible la prostitució masculina o la perversió de menors, per exemple. Però com que el *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) va anar assolint cada cop més implantació política i social, aquesta reforma no va arribar a port, i la persecució d'homosexuals a partir de 1933 va ser brutal. Tot això ho documenta Wolf Borchers (2008: 189-211) en un text sobre els arguments contra l'article 175 del codi penal alemany. L'autor, que va presentar una tesi el 2001 sobre l'homosexualitat masculina en el teatre de la República de Weimar, obre l'article dient que no és només que amb *Die Verbrecher* Bruckner es convertís en un dels autors més famosos de *Zeitstücke* i que l'obra fos una de les que més sensació van causar, és que es tracta de l'obra més popular de la seva època pel que fa al tractament del tema de l'homosexualitat masculina.

Podem dir per tancar aquest apartat que moltes d'aquestes aportacions —que fan pensar en una contribució original a l'escena alemanya més que no pas en una aportació de continuïtat— (experimentador teatral, creador de personatges complexos, sobretot femenins, descobridor d'autors, temes i intèrprets, etc., amb l'excepció de les petites aportacions que suposen els seus drames històrics i les seves traduccions de més repercussió) les va fer en molt poc temps i, probablement, n'haurien estat moltes més si no l'hagués interromput el nazisme.

En resum, ens hem apropiat a l'ambient literari i cultural de les dues metròpolis on es va moure Bruckner durant els anys que van suposar el seu inici com a autor dramàtic, Viena i Berlín, a partir de les anàlisis de Rothe i Mann, per entendre la peculiaritat de l'autor, el seu bagatge, que creiem que explica la seva ambigüitat. No ens sorprèn que Cros, des d'una perspectiva francesa, s'hagi fixat sobretot en aquest aspecte que el caracteritza, concretament en l'ambigüitat entre temes conservadors i modernistes. Només que considerem que és sobretot la multiculturalitat que porta incorporada, i que l'exili no farà més que reforçar, la base de moltes de les seves aportacions: temes i autors francesos, entre d'altres, en la seva etapa com a director del Renaissance-Theater de Berlín, temes i autors vienesos en les seves primeres obres com a autor estrenades a Berlín i, més tard, motius francesos, americans o de l'antiga Grècia. Gairebé es podria

resumir la seva trajectòria dient que va interaccionar sempre amb el seu entorn, ja fos Viena, Berlín, París, Nova York o Amèrica del Sud a través de la literatura i sobretot del teatre. Com que intentava reflectir-lo i incidir-hi (hem vist com va contribuir també al debat sobre la reforma penal, per exemple), no és estrany que s'hagin destacat entre les seves aportacions la seva capacitat de retratar el llenguatge del carrer, la psicologia dels personatges, el seu sentit ètic i democràtic i que, per tant, es vegin com a contribucions principals els seus *Zeitstücke* o peces documentals, que no deixen de ser el reflex de l'entorn. Però no volem donar la impressió, després de tot el que hem dit, que reduïm l'autor als seus *Zeitstücke*, com precisament havíem anotat al principi que s'havia fet sovint en la seva recepció. Així que acabarem gairebé parafrasejant els títols dels articles recollits en el volum d'homenatge del 2008 en què les contribucions dels investigadors es van centrar en altres aspectes que podrien ser la base de futures investigacions. Així, doncs, Almut Winter es fixa en Bruckner com a folletinista, és a dir, en els seus inicis literaris; Joaquín Moreno revisa les seves primeres obres dramàtiques de principis dels anys vint, presentades encara amb el nom de Theodor Tagger; Karoline Spelsberg parla de la selecció que fa de l'obra de Blaise Pascal a l'hora de traduir-la a l'alemany; Klaus Völker, de la seva fase com a empresari i director de teatre; el mateix tema, Tagger com a director del Renaissance-Theater, el tracta Elgin Helmstaedt però especifica que el que fa és oferir un teatre literari; Kurt Bartsch parla de *Die Verbrecher* en el context de renovació del *Volksstück* durant els anys vint i trenta; Wolf Borchers, acabat d'esmentar, afirma que l'article 175 és el criminal i ressegueix els arguments en contra a *Die Verbrecher*; Peter Philipp Riedl es refereix a l'actualitat de la història en els drames *Elisabeth von England* i *Simon Bolivar*; Corinna Schlicht se centra en *Die Marquise von O* i posa en relació el tema de la violació com a conflicte de família en Cervantes, Kleist i Bruckner; Peter Roessler analitza els personatges dels seus drames d'exili; Gunnar Szymaniak revisa les seves notes estenogràfiques de l'exili que contenen moltes propostes teatrals que no van veure la llum; i finalment, David Barnett, a qui ja hem citat anteriorment, titula el seu article amb una frase de Rainer Werner Fassbinder per parlar del deute del director de cinema amb Bruckner: «Zwischen *Verbrechern* und *Krankheit der Jugend* [...] habe ich das Regieführen gelernt».⁸⁷

⁸⁷ «Entre *Verbrecher* i *Krankheit der Jugend* vaig aprendre a dirigir pel·lícules» (Moreno et al. 2008: 6).

3. DIE VERBRECHER: UNA ANÀLISI COMPARADA

3.1. Aproximació a l'obra

Abans d'entrar en la recepció caldria exposar l'argument i les característiques de l'obra. *Die Verbrecher* consta de tres actes, en el primer presenta un edifici de lloguer de tres pisos amb un tall transversal, de manera que l'espectador veu les diferents estances amb els seus habitants. En la primera començant per dalt i per l'esquerra hi viu la vídua von Wieg amb els seus dos fills, Ottfried i Liselotte, que continuen vivint com si fossin nobles sense pensar que amb la mort del pare la situació ha canviat, sobretot si es té en compte que l'acció se situa el 1926 en una ciutat alemanya afectada per la inflació. Altrament, la mare no fa més que robar les joies de l'oncle que és a Amèrica per seguir-los donant tot el que volen. A l'estança del mig, es veu treballar sense descans la secretària Olga, embarassada de l'estudiant Kummerer, per ajudar-lo en els seus manuscrits. I a l'habitació del costat, el cambrer Tunichtgut s'arregla per anar a empaitar les dones de la casa, la mestressa del bar de la planta baixa, Kudelka, entre altres, encara que manté una relació més formal amb la cuinera Ernestina. Això pel que fa a les tres estances del pis superior; al pis del mig, que seria com un entresol, hi viuen, en el mateix ordre, Alfred, l'hoste rellogat de la senyora Berlessen, que ocupa l'estança del mig amb els seus dos fills grans, Josef i Frank. Alfred, amic de Frank, està enamorat de la senyora Berlessen, que també el correspon, i la diferència d'edat no és cap impediment. A l'habitació de la dreta es troba la cuina i a la planta baixa, com hem dit, el bar de la Kudelka.

Així és com l'autor presenta diferents històries que transcorren paral·lelament i que el presumpte públic pot seguir a mesura que s'il·luminen les escenes de manera alternada. Aquesta és precisament la gran aportació de l'autor al teatre europeu segons crítics i estudiosos: la tècnica del muntatge, més pròpia del cine, aplicada al teatre juntament amb l'ús dels escenaris simultanis per donar un ritme frenètic al conjunt, cosa que no deixa de ser innovadora en un context de màxima significació de l'expressionisme

literari i filmic en el Berlín de finals dels anys vint que, en tant que expressionisme tardà, es coneix també com a Nova Objectivitat.⁸⁸

Tots els personatges es veuen immersos en alguna situació conflictiva que els empeny a cometre un delictes, fet que dona unitat a l'obra, d'aquí el títol. La història central és la de la cuinera Ernestina, enamorada cegament del cambrer Tunichtgut, que, davant la dificultat per quedar embarassada, pretén comprar el nen a la secretària Olga, aprofitant la seva falta de recursos econòmics, per tal de mantenir el cambrer faldiller al seu costat. Quan descobreix, però, que Tunichtgut té una amant, Kudelka, escanya la rival en un atac de gelosia i permet que acusin el cambrer. És més, ja no vol el nen, cosa que durà Olga, en la seva situació de desesperada misèria, a intentar suïcidar-se amb el seu fill; no obstant, ella se salvarà. Mentrestant, Ottfried fa xantatge a Frank, per treure-li diners i perquè declari en fals en un cas d'extorsió, aprofitant-se de la seva por a ser descobert en una societat on està prohibida l'homosexualitat. Finalment, Alfred roba diners per fugir amb la senyora Berlessen.

En definitiva, en el primer acte, una sèrie de personatges, sovint els de més bon cor, cometem diversos delictes per tal de sortir de situacions desesperades, uns delictes a causa dels quals seran jutjats en el segon acte. Els judicis també es presenciem paral·lelament de manera alternada cadascun davant d'un tribunal, i la unitat en el segon acte ve donada per la implacabilitat de la justícia, que no hi entén de bons sentiments. Així, el cambrer Tunichtgut és condemnat a mort per assassinat, malgrat ser innocent; la secretària Olga és condemnada a quatre anys i mig de presó, mentre que el culpable d'extorsió Schimmelweis queda en llibertat, gràcies al perjuri forçat de Frank. Alfred és qui surt més ben parat, en llibertat condicional, i no es pot dir el mateix de la senyora von Wieg, que no s'ha de presentar davant del tribunal —no apareix en tot el segon acte— perquè l'assumpte s'arregla de manera interna: la filla es casa amb l'oncle tornat d'Amèrica, molt més gran que ella.

⁸⁸ Per la temàtica i la presentació (les vides dels veïns presentades simultàniament), arran de la nova posada en escena a Valence (2011) i París (2013) a càrrec d'una mateixa companyia, sota la direcció de Ricard Brunel, la crítica francesa ha presentat Bruckner amb *Les Criminels* com un clar precursor de la novel·la *La Vie mode d'emploi* (1978) de Georges Perec.

El tercer acte, considerat el més fluix per una part important de la crítica, posa de relleu la impunitat amb què segueixen actuant aquells que en realitat són més criminals que els que han estat condemnats. Així, doncs, tenen lloc una sèrie de situacions: Ottfried continua confabulant-se amb Josef i amb l'extorsionador mentre Frank és detingut; Josef assetja la jove serventa de la casa alhora que paga dues dones de la vida per organitzar una orgia amb tota mena de luxes en l'escena final; Alfred se'n va a Hamburg amb la senyora Berlessen per embarcar cap a Amèrica, on ja es troben l'oncle Wieg i la seva neboda després de casar-se, i la jove serventa es troba en una situació desesperada, enamorada i embarrassada d'un boxejador que no vol saber res del fill i l'obliga a avortar. De fons, Ernestina, gairebé trastocada però amb gran determinació, nega la petició de gràcia que hauria pogut salvar Tunichtgut de la condemna a mort. Ella mateixa se suïcida amb veronal, mentre l'estudiant Kummerer, la parella d'Olga, tancada a la presó, segueix redactant el seu manuscrit sobre la justícia i la moral.

No es pot dir que l'obra tingui un desenllaç pròpiament just, per la qual cosa l'aportació temàtica en el context berlinès de l'època és clara: contribuir a un debat per reformar la justícia, sobretot pel que fa a qüestions com l'homosexualitat, l'avortament o la pena de mort, encara que alguns crítics remarquin més la vessant sensacionalista en la tria de temes. Aquesta contribució temàtica de *Die Verbrecher* es pot fer extensiva al context europeu, com també la de la tècnica de muntatge i els escenaris simultanis. Anem, doncs, a comprovar com van ser acollides aquestes contribucions per la crítica de l'època segons els contextos històricoculturals que analitzem a partir de les sis àrees d'estudi que proposa Giuliano D'Amico.

3.2. Una geografia per a la recepció de *Die Verbrecher*

D'entrada, D'Amico proposa delimitar l'àrea geogràfica per tal de millorar els estudis de recepció comparada, que ell concreta en l'obra d'Ibsen,⁸⁹ i considera que els plantejaments de Franco Moretti a *Atlas of the European Novel* (1999) poden ser

⁸⁹ «A successful, comparative study of Ibsen's reception would need a geographical consciousness and delimitation» (D'Amico 2014: 8).

d'utilitat. Encara que Moretti se centra més en la novel·la per elaborar uns mapes que il·lustren la difusió de certs autors i obres en un moment determinat —bàsicament ressegueix les traduccions dels grans autors anglesos i francesos del segle XIX—, D'Amico creu que les seves “waves of translations” es poden aplicar al teatre d'Ibsen.

Moretti distingeix tres “Europes” dins l'espai cultural europeu: un centre (França, Anglaterra i Alemanya), una semi-perifèria (Espanya, Itàlia, Polònia) i una perifèria (nord i est d'Europa principalment). Dins d'aquest espai, la tendència és la següent, com sintetitza D'Amico (2014: 8): «A core country is more likely to originate and develop an influential form than a peripheral one: the latter, as a rule, imports and imitates the foreign form.» Aquesta tendència es pot aplicar a Bruckner, tenint en compte que *Die Verbrecher* es va estrenar a Catalunya just després de l'èxit a Alemanya i França, dos “core countries”.

No és estrany que D'Amico s'hagi fixat en les teories sobre geografia cultural de Moretti per als estudis comparatistes sobre Ibsen, ja que el seu procediment i les tendències que observa poden ser molt il·lustratives en qualsevol estudi d'aquest tipus. Si pensem en *Die Verbrecher*, quan Moretti (1999: 176) explica que «I checked how many of the texts in the sample had been translated, how often and how quickly», no podem sinó valorar la rapidesa per traduir i representar *Els criminals*, tenint en compte que hi ha autors i obres que triguen molts més anys en arribar de París a Londres, segons observa, encara que sigui en el segle XIX. Amb raó Moretti titula un dels capítols «England becomes an island». La mostra de què parla la constitueixen els grans èxits del segle XIX: Scott o Dickens per la banda anglesa amb les «sensation novels» i Dumas, Sue i Hugo per la francesa amb la novel·la sentimental. I acaba constatant el gust predominant a tot Europa pel melodrama:

It is a regular, even monotonous pattern: all of Europe reading the same books, with the same enthusiasm, and roughly in the same years (when not months). All of Europe unified by a desire, not for “realism” (the mediocre fortune of Stendhal and Balzac leaves no doubts on this point) — not for realism, but for what Peter Brooks has called “**the melodramatic imagination**” a rhetoric of stark contrasts that is present a bit everywhere, and is perfected by Dumas and Sue (and Verdi), who are the most popular writers of the age. (Moretti 1999: 177)

Aquest gust o «imaginació melodramàtica» podria ser una de les claus de la difusió de *Die Verbrecher*, si pensem en els components de melodrama que té l'obra. Una altra clau la podria suggerir el plantejament que fa Moretti:

There are only so many novels that the Rumanian or the Spanish market can absorb every year: once the limit is reached, the gates close. But close *how*? Why are some forms accepted, and others rejected? First of all, because of sheer *saturation*. (Moretti 1999: 177)

Després de la saturació, ve la selecció; Moretti (1999:180) creu que «the geographical pattern suggests a cultural affinity between the specific form and the specific market», i posa d'exemple la novel·la del cardenal anglès Wiseman *Fabiola or The Church of the Catacombs* que es va traduir tres vegades en un any en un país tan catòlic com Itàlia. Així, l'afinitat cultural de *Die Verbrecher* en el mercat català vindria marcada, entre d'altres, per la temàtica judicial, si es té present que a Barcelona s'havia representat anteriorment alguna obra d'aquestes característiques amb gran èxit.⁹⁰

Tornem a D'Amico, el qual constata a partir de Moretti, i referint-se també a Pascale Casanova (2004), que les obres d'Ibsen es van difondre seguint aquestes tendències:

It was, in fact, from the “core” of Europe (Germany, France and England) and not directly from semi-peripheral (sub-central) Norway that Ibsen reached the other “semi-periphery” and the “periphery” of Europe. (...) Italians staged Ibsen plays only when they had worked well in Germany and France, the Spanish waited for Ibsen's success in France and Italy. (D'Amico 2014:8)

Si ens fixem en l'expansió d'Ibsen i contemplem les divisions espacials i temporals d'Europa que distingeix Moretti podem constatar que amb *Die Verbrecher* es repeteixen bastant els patrons: a Barcelona i Madrid es va esperar que triomfessin a França perquè, com s'acostuma a fer en els països que conformen la semiperifèria, es tradueix i es representa una obra després de l'èxit en un país del centre, i encara que Alemanya — d'on ve l'original— fos també central, tradicionalment en la primera meitat del segle XX, el teatre a l'Estat espanyol es va orientar i va dependre del que provenia de França, de París, concretament.

⁹⁰ Pensem sobretot en *El procés de Mary Dugan*. Vegeu l'apartat següent (3.3).

El moviment d'expansió és bastant similar al que observa d'Amico (2014: 8) en Ibsen, que segueix les regles de Moretti sobre la novel·la: els italians van representar el dramaturg noruec després que funcionés bé a Alemanya i a França, i a l'Estat espanyol va arribar després de l'èxit a França i a Itàlia. No obstant, si el mecanisme sempre fos aquest, a Itàlia s'hauria hagut de representar l'obra després del triomf de *Die Verbrecher* a Alemanya i *Les Criminels* a França, però no va ser així, com he anotat més amunt, i en canvi va arribar a Catalunya. Això ens demostra que els agents teatrals i els directors tenen un paper tant o més rellevant que les dinàmiques geogràfiques habituals. No en va, D'Amico els dedica una de les sis àrees d'estudi, a aquests *middlemen*.

De manera que, en el cas de *Die Verbrecher*, també es compleix una altra tendència que comenta D'Amico (2014: 8) a partir de Moretti: «theatrical agents and company directors from outside the core usually did not “dare” put Ibsen on stage until his plays had proved successful *inside* the core». Sembla que va ser després de les dues-centes funcions a París d'*Els criminals* que J. Millàs-Raurell el va traduir perquè posteriorment l'acollís l'empresa del teatre Romea.

Per una banda, la introducció de Bruckner a Barcelona i Madrid evidencia els mecanismes de radiació del centre a la semiperifèria, però, per l'altra, segurament els canals d'introducció en aquestes dues ciutats o subàrees es van mantenir separats. N'és una mostra que *Els criminals* traduïts al català s'estrenen l'abril de 1931 a Barcelona –però no es publica com altres traduccions de Millàs-Raurell– i la traducció castellana a càrrec de Joaquín García i García i José Luis Ponce de León es publica a la *Revista de Occidente* entre octubre i desembre de 1931, de manera que la versió catalana, si més no la representada, és d'uns mesos abans. D'altra banda, atès que el seu director era el conegut pensador germanòfil José Ortega y Gasset i els estudis sobre *Revista de Occidente* han assenyalat la tendència següent, tot fa suposar que la traducció castellana va ser directa:

La búsqueda de especialistas que además puedan traducir la obra directamente del original, cuando la práctica común, incluso de la España moderna era traducir a través de la versión francesa, y por tanto de la interpretación francesa. (Gallego Roca 2004: 519)

En canvi, allò més probable és que la traducció catalana fos a partir del francès (si no s'hagués perdut ho podríem dir amb exactitud després de contrastar-les, ja que la versió francesa compta amb molts canvis i talls respecte a l'original). Així i tot, aquests canals es creuen més endavant perquè la mateixa companyia del Romea, quan va representar l'obra al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 16 de juny de 1934, va utilitzar la traducció de García i Ponce de León i els mateixos traductors s'encarreguen d'escriure una autocrítica el dia abans de l'estrena:

La interpretación de *Los Criminales* es verdaderamente admirable. María Vila, una de nuestras mejores actrices dramáticas, llega en su creación de Ernestina Puschek a la cumbre de su arte. No es hipérbole. Cerca está la prueba. Pío Daví, gran actor y gran director de escena, acredita una vez más sus finas cualidades en esta obra. Libres, María y Pío de toda vanidad, han reunido en torno suyo una gran compañía. [...]

Nuestra labor se ha limitado a poner en castellano la letra y el espíritu de la obra. No estamos descontentos. En la *Revista de Occidente* fue publicada nuestra traducción. (García & Ponce de León 1934: 46)

El mèrit de publicar la traducció d'aquesta obra en l'esmentada revista és considerable si tenim en compte que la presència que hi tenia el gènere teatral, així com en altres publicacions periòdiques madrilenyes de l'època, era molt escassa, com constata Evelyne López Campillo (1972: 183). Encara més, la investigadora, que ha dedicat una tesi a la *Revista de Occidente*, comenta que només nou autors van publicar-hi obres de teatre o fragments, dels quals tan sols dos escrivien en llengua alemanya —l'altre era Georg Kaiser, de qui es van traduir i publicar tres peces entre 1926 i 1929.

La revista hizo pues conocer en España un autor como Kaiser quien era ya famoso al final de la guerra mundial y un autor como Brückner quien representa uno de los nombres más importantes del vanguardismo de postguerra. (López Campillo 1972: 184)

Cal remarcar, com fa López Campillo, que tots els nou autors es publiquen entre 1924 i 1931, any a partir del qual sembla que desapareix l'interès pel teatre:

Lo cual parece indicar una neta voluntad de quedarse al margen del renuevo teatral típico de estos años (Casona, Lorca, Valle-Inclán...), pero también hay que recordar que la revista ha sabido tener al corriente al lector español de la mayoría de las grandes obras teatrales extranjeras (Kaiser, Lenormand, O'Neill, Cocteau, Giraudoux, Pirandello, Shaw, etc...) antes del año 1930. No dejemos de anotar, para terminar, que la revista no da cuenta de la obra de Brecht, a pesar de representarse *La Ópera de cuatro cuartos* con gran éxito en 1928. (López Campillo 1972: 187)

Tot plegat posa de relleu la voluntat de la revista d'introduir obres representatives de l'avantguarda teatral —és significatiu que en el cas de l'alemany es fixin més en l'avantguardisme de l'obra de Bruckner que en la de Brecht, si bé és cert que aquest últim encara era molt poc conegut aleshores— i l'encert de l'any d'arribada; potser més endavant no l'haurien publicat.

D'altra banda, cal valorar positivament que l'eco de l'èxit de Bruckner a Alemanya arribés a Catalunya (semiperifèria) gairebé al mateix temps que a França (centre), si més no així ho demostra un article del periodista i escriptor Francesc Madrid a *Mirador* dos anys abans de l'estrena catalana, on es feia palesa la voluntat de traduir l'autor i encarregar-ne la traducció a Carles Soldevila: «Catalunya, abans que França, Itàlia, Anglaterra i altres països coneixerà l'obra d'aquest autor que inquieta des de fa tres anys la gent de *Mitteleuropa*» (1929: 5), però la proposta no va anar més enllà. Allò més probable és que aquest article sigui també un reflex de la mirada posada en França, perquè per aquelles dates la premsa francesa especulava sobre el misteri de l'autor desconegut per cridar l'atenció del públic, en el marc del que Cros (1984: 202) denomina «opération publicitaire». Aquest considera que Tagger-Bruckner va ser un home conscient del *show business* de l'època i va saber utilitzar l'expectació que despertava el seu pseudònim, tant a Alemanya —on el *Berliner Morgenpost* fins i tot va contractar un detectiu per aconseguir els lectors encuriosits— com a França. No obstant, Cros aclareix que encara que no s'hagi de subestimar la preparació del públic per part de la premsa especialitzada, l'èxit de *Les Criminels* a París, amb més de dues-centes representacions, es va deure a molts més factors:

À la valeur documentaire, à la relative nouveauté du «brutalisme» érotique, à l'aspect polémique contre la justice, ainsi qu'au célèbre montage des scènes simultanées, réussi par Pitoëff, malgré l'exiguïté de la scène. (Cros 1984: 202)

Amb tot, posa d'exemple d'aquesta “operació” un article a *Comoedia* del 27 de maig de 1929, sis mesos abans de l'estrena parisenca, amb el títol de «L'auteur qui ne dit pas son nom» i que, amb subtítols com «l'auteur misterieux» i «l'indeciffrable énigme», podia crear expectació de cara a l'estrena i desvetllar posteriorment, a finals de 1930 i principis del 31, el misteri en altres articles publicats a la mateixa revista. En realitat, qui signava el text, Mme Ninon Steinhof, segona traductora i adaptadora de l'obra, ja

estava al corrent de qui era Bruckner, afirma Cros, però ho va obviar conscient d'una societat «devoreuse de sensations».

Si tenim en compte les dates, és ben possible que l'eco d'aquest misteri a França arribés a les pàgines de *Mirador*, però l'estrena catalana, un cop destapat el pseudònim, corrobora que l'èxit de l'obra no s'ha d'atribuir en cap cas a aquesta operació.

Cal tenir en compte, a més, la via d'entrada en les respectives àrees: la companyia Pitoëff⁹¹ pretenia introduir a París principalment autors estrangers d'altíssima qualitat literària i artística i, gairebé paral·lelament, els textos forans constituïen també una part important del repertori de l'empresa artística del Teatre Romea de Barcelona en aquell moment. Si més no, des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*, per exemple, arribaven veus crítiques contra la direcció del Romea perquè sembla que afavoria més les obres estrangeres en detriment de les catalanes, i com més «èxits sorollosos» millor, en paraules del crític Francesc Oliva (8-V-1931): «en el teatre llavors “Catalan Romea” s'hi representaven tan sols obres estrangeres, i les poques que s'hi feien catalanes eren de pura selecció personal». Potser des de la perspectiva d'aquest crític i autor, que en un altre escrit de la mateixa publicació (18-IX-1931), dirigit a Pius Daví, evidencia el ressentiment perquè no s'estrenaven les seves obres, semblaven més de les que eren, però amb tot, és una prova que la presència de traduccions teatrals a càrrec de la companyia Vila-Daví en aquell teatre durant uns anys va ser important. De manera que totes dues companyies, la francesa i la catalana, compartirien l'etiqueta de teatre modern, sovint estranger, amb les seves inequívokes i substancials diferències, i probablement la voluntat de renovar la seva escena local. Curiosament, aquesta faceta també es cospa en l'etapa de Tagger-Bruckner en la seva etapa al capdavant del Renaissance-Theater de Berlín (1924-1927). És més, si es té en compte la importància del teatre de boulevard francès en la programació del teatre, dels autors francesos en general, i el seguiment que feia de directors com Pitoëff, es pot completar el triangle d'influències:

⁹¹ Georges Pitoëff, director i actor rus i la seva dona Ludmilla, actriu, es van establir a França després d'un periple des de Rússia per introduir autors estrangers d'avantguarda: Ibsen, Txèkhov, Shaw, Strindberg, Maeterlinck, Pirandello i molts altres. Vegeu André Frank (1958).

Tagger a vu à cette époque les premières revues et représentations de Piscator, il connaît ses “montages” a la “Volksbühne”, il a étudié les Russes, l’Anglais G. Craig, il suit les efforts de Pitoëff, de Baty, de Jouvet, Copeau, il a sous les yeux les premières tentatives nouvelles de Brecht et de son “théâtre épique”, —ce qui ne l’empêche pas de créer un théâtre aux allures passéistes. (Cros 1984: 178)

Cal precisar que l’estudiós francès es fixa en aquest aspecte en el capítol dedicat a «le modernisme conservateur du directeur Tagger» per comentar el seu programa eclèctic que tant alternava dramaturgs moderns com teatre barroc. Segons l’opinió d’un crític del *Vossische Zeitung* que recull Cros (1984: 178), era un teatre més aviat concebut «pour des spectateurs fortunés que pour des amateurs d’avant-garde», la qual cosa potser acostaria més el teatre regentat per l’autor a Berlín al Romea —si pensem en les paraules del també dramaturg Ramon Vinyes a *L’Esquella de la Torratxa* (20-XI-1931): «empreses que, com la del Romea, han de recórrer a les estrenes de truculències, o de bajaneries, per salvar les seves temporades o, millor, per a convertir en lucratiu negoci les seves temporades?»— que no pas al Théâtre des Arts, però aquí ja traspassem la recepció de l’obra per fixar-nos en l’ambient teatral que la precedeix. Val la pena però que ens fixem en aquesta percepció del Bruckner director, que s’assembla a la de Selbmann, perquè ens permet traçar de nou un paral·lelisme entre les percepcions dels dramaturgs locals tant a Berlín com a Barcelona, si recordem la crítica abans esmentada d’Oliva a *L’Esquella de la Torratxa*. Selbmann (1970:19) observa que, dins de la predilecció pels autors russos en l’escena teatral berlinesa dels anys vint, en comptes de decantar-se pels més moderns com ara Gorki o Maiakovski, Tagger va triar per al seu repertori els autors de moda a l’època com Chirikov, Arzybashev, Andréiev o Dymov, entre d’altres. Curiosament, afegeix, el dramaturg Bruckner es queixava després sovint que els teatres alemanys apostaven més pels autors estrangers que pels alemanys, quan ell mateix, en la seva etapa de director, al costat de vint-i-nou d’estrangers només en va programar nou d’alemanys. Per tal de cloure el paral·lelisme, cal dir que la sensació d’un excés de teatre estranger també es percep a les sales parisenques, si fem cas del crític Paul Reboux, a qui ens referirem més endavant (3.2).

Més enllà de la circulació d’obres en general i tornant al Bruckner autor, en aquest apartat sobre geografia cal constatar que la seva irrupció a Amèrica del Sud no es va produir a partir de la traducció espanyola de la *Revista de Occidente*, sinó motivada pel seu exili i els contactes que va establir-hi, per exemple amb altres autors alemanys

exiliats al voltant del Heinrich-Heine-Klub de Mèxic. Aquests motius o relacions personals també van ser decisius en l'estrena de *The Criminals* a Nova York, concretament la col·laboració amb Erwin Piscator en la seva escola d'actors i la relació amb Ferenc Molnár i la seva dona, Lily Darvas, que en va interpretar el paper principal. No obstant, sembla que l'obra, tret del seu context europeu, no va obtenir un gran èxit:

The Studio Theater of the New School followed up its extraordinary successful season's opener, Frank Gabrielson's *The Days of Our Youth*, with Ferdinand Bruckner's *The Criminals*, which was not nearly so successful, despite the fact that Lily Darvas (Mrs. Ferenc Molnar) made her English-speaking debut in the leading-role. Presented last Saturday night under Sanford Meiner's direction, the play turned out to be a potentially important script that frittered itself away in stupidly irrelevant plotting. **The translation, furnished by Edwin Denby and Rita Matthias, wasn't any help, either.** (*The Billboard*, 3-I-1942, p. 16-17)

Potser hi va tenir a veure que Bruckner havia fet canvis en algunes trames, com la del xantatge d'Ottfried i el perjuri de Frank, ara enmig d'un cas d'assassinat comès per nacionalsocialistes en l'Alemanya pre-hitleriana. Amb aquest gir, no és estrany que la història d'Ernestina, que en general a Europa s'havia anomenat com l'encert de l'obra, a Nova York es considerés banal, almenys per part de l'autor de l'article: «most of the time all this plays second fiddle to Ernestine's stupid little story»; si més no, indica un gust diferent pel que fa als melodrames. Cal remarcar la importància de la traducció, en aquest cas pel que sembla fallida, cosa que posa de relleu la qualitat de la traducció francesa i de la catalana de Millàs-Raurell i el paper que devien tenir en l'èxit de l'obra.

Aquests motius, la traducció i els canvis en la història de la versió novaïorquesa també els esmenta el professor Senelick en la introducció a la seva traducció recent de l'obra (2018), ja esmentada en el capítol 1, i encara n'afegeix un més, el mal moment històric per a l'estrena, cosa que va fer que només es fessin quinze representacions:

The timing was terrible, since this was two weeks after the bombing of Pearl Harbour and the entrance of the United States into World War II. Beyond that, the translation, credited to Edwin Denby and Rita Matthias, was a drastically abridged version, in which the homosexual plot was transformed into an anti-Nazi intrigue. The cast was cut in half, the seven stage spaces were reduced to four, and the dialogue was toned down and packed with euphemisms and current slang. The reference to Stendhal was replaced by a reference to Freud. For the most part, the reviewers were respectful. Rosamund Gilder of *Theater Arts* magazine found it an interesting play about pre-Nazi Germany, though she was bemused by the actors' addressing of the audience (a Piscator touch not in the original). (Senelick 2018: XXVII)

Ja que ens referim a traducció i moviments geogràfics, hauríem d'esmentar igualment el fet que la mare de l'autor, traductora d'origen francès, va fer la versió francesa de *Die Rassen* sota el pseudònim de Renée Cave, l'obra de Bruckner de més èxit a París després de *Les Criminels*, que es va estrenar el març de 1934 al Théâtre de l'Oeuvre sota la direcció de Raymond Rouleau i va superar el centenar de representacions. Cros (1986: 159-166) recull exemples de la crítica que, a part de trobar una relació de conseqüència lògica entre el *Mal de la jeunesse* i *Les races*, atribueixen l'èxit a l'actualitat de la persecució dels jueus i l'ascensió de Hitler al poder i confirmen Bruckner com autor de moda. Cros també constata (1986:161) que en la majoria de les crítiques d'aquesta obra —l'exemple següent és de Germaine Grey— domina l'opinió que es tracta de teatre majúscul enfront el teatre de boulevard francès, a cops massa frívol, la qual cosa no deixa de ser curiosa si tenim en compte que per a Sybille Selbmann (1970), des d'una perspectiva germànica, és justament el contrari. Per a Selbmann, la semblança de les obres brucknerianes amb el teatre de boulevard francès seria un dels factors que explicaria el seu èxit entre el públic alemany, cosa que contrasta amb la visió francesa de Grey:

Voilà une pièce intelligente, pathétique et dont l'inspiration a été puisée à l'un des plus graves problèmes actuels. **J'entendais, au soir de la générale, un auteur dramatique français, assez connu, murmurer que cette histoire ne saurait en rien nous intéresser et que ce qui se passait en Allemagne nous était étranger.** J'étais fort étonnée de cette réflexion. Comment un homme qui passe pour être intelligent, qui est mêlé par sa profession aux problèmes intellectuels et qui devrait ne rien ignorer des autres, comment cet homme peut-il **prétendre que nous pouvons impunément nous désintéresser de ce qui se passe de l'autre côté du Rhin.** Bien sûr nous sommes surpris de voir sur la scène s'agiter des hitlériens aux chemises brunes. Mais pouvons-nous nier qu'ils existent et, au même titre que n'importe quel spécimen d'humanité, ne peuvent-elles devenir des personnages de comédie. Il est vraiment puéril de penser que le public n'est capable de s'intéresser qu'à des fantoches pour adultères mondains. **Nous nous sommes trop souvent plaints ici du manque de consistance des personnages de certes comédies parisiennes, de la pauvreté de leur vie intérieure pour ne pas applaudir un auteur qui anime ses personnages de préoccupations morales rattachées à la vie actuelle.** (*Minerva*, 24-III-1934)

Encara que sigui la crítica d'una altra obra de l'autor, hem inclòs la cita en aquest apartat perquè expressa la percepció estesa de l'altra banda del Rin com a realitat immediata —i més que ho havia de ser— i com una opinió minoritària la de considerar estranger i poc interessant el que passa a Alemanya. També coincideix el fet que l'aversion vers una obra estrangera ve de part d'un autor local, com a Berlín i a

Barcelona, i així seguim perfilant un triangle europeu d'actituds semblants al voltant d'allò local o estranger.

En la mateixa pàgina, Cros inclou una opinió una mica menys favorable⁹² de l'obra *Les races* que assenyala que no té tant d'èxit com el *Mal de la jeunesse* o *Les Criminels* perquè no és tan caricaturesca i «il nous est difficile de supporter de l'Allemagne hitlérienne une peinture qui ne soit pas caricaturable»; se subratlla així la importància de la caricatura o la mirada deformadora en la bona rebuda francesa de la peça de Bruckner. De fet, Cros (1986: 17) cita un crític francès⁹³ que compara *Les Criminels* amb els quadres caricaturescos de George Grosz.

No sabem si la distància, ara ja no formal sinó temporal, va afectar negativament la segona recepció de *Les Criminels* a París, però el cert és que l'obra que es tenia per un «étude de milieux allemands d'après guerre», en paraules de De Thiac (28-III-32), quan es va representar al Théâtre de l'Avenue, la realitat al país veí començava a ser una altra. No es va repetir el fenomen del Théâtre des Arts, tot i ser la mateixa companyia.

La segona recepció francesa va estar marcada per factors locals com, per exemple, l'èxit aquella temporada del *Mal de la jeunesse* al Théâtre de l'Oeuvre i després al Studio dels Champs Elysées, que segons el crític Saint-Cyr (7-IV-32) feien de Bruckner «à Paris l'homme de cette saison hivernale». Això aplanava el camí per a una reposició de *Les Criminels* a l'Avenue per part de la companyia Pitoëff. El fet que Georges Pitoëff dirigís per primera vegada a París un teatre, a la tornada de la seva gira europea, també devia ser determinant. Segurament, amb les nombroses representacions anteriors a la ment, considerava l'obra un èxit segur, però el balanç final el resumeix així Jacqueline Jomaron (1979:70): «Cinq pièces nouvelles, trois reprises (*Le Miracle de Saint Antoine, Les Criminels, Maison de poupée*), mais une catastrophe financière». Així doncs, Bruckner i Pitoëff no només es van influenciar artísticament, sembla que també van compartir dificultats financeres en la direcció artística.

⁹² Pierre Audiat a *Paris-Soir*, 11-III-1934.

⁹³ Régis Gignoux a *La République*, 24-XI-1929.

Ja que ens referíem a la caricatura segons alguns, cal dir que el crític acabat de citar, Saint-Cyr, ho tenia clar. Després de nomenar-lo home de la temporada, anota: «Il n'a pas chargé, il n'a pas déformé : il a stylisé : son témoignage a quelque chose d'impitoyable et de définitif» (*La Semaine à Paris*, 7-IV-32, p.4).

Finalment, i malgrat els factors locals que acabem d'esmentar, sempre cap la possibilitat d'especular sobre la possible influència de l'èxit d'*Els criminals* a Barcelona (1931) en el segon muntatge francès (1932) encara que contradigui les tendències de Moretti, car s'aniria de la semi-perifèria al centre. Però és una hipòtesi sense fonament que només parteix del fet de tractar-se d'anys consecutius.

Per acabar aquest marc geogràfic es podrien esmentar els desplaçaments de Viena a Berlín que fan possible l'estrena de l'obra i, per tant, la rebuda en el seu context original: des de Max Reinhardt fins al mateix Bruckner, passant per Franz Theodor Csokor, l'amic de l'autor i dramaturg del Raimundtheater de Viena que va apostar per *Krankheit der Jugend* sense saber-ne l'autoria, desconixedor de l'amic que s'amagava darrere el pseudònim, i en un dels seus viatges a Berlín a la recerca de textos teatrals va convèncer Gustav Hartung, llavors director del Renaissance-Theater, per dur-la a escena.

Si volguéssim, a més, dibuixar un *roadmap* de la recepció de *Die Verbrecher*, hauríem d'abastar bona part d'Europa (Berlín, Hamburg o Zurich el 1928, Frankfurt, Praga, Leipzig, Viena o París el 1929, Barcelona, Budapest o Amsterdam el 1931, entre d'altres) i d'Amèrica (Nova York i Buenos Aires).⁹⁴

En cas que el full de ruta fos de les obres editades de l'autor, també partiríem de Berlín, on entre 1928 i 1930 es publiquen les obres principals a l'editorial Fischer, per anar a Praga, París, Madrid, Zurich, Amsterdam, o EUA i Mèxic (amb publicacions en revistes), i tornariem a Viena i Berlín, on el 1948 apareixen paral·lelament les seves obres dramàtiques en dos volums: per una banda, el cicle *Jugend zweier Kriege* [«Joventut de dues guerres»], i, per l'altra, els drames històrics (a l'editorial Schönbrunn

⁹⁴ K. Hörner (1986: 81-83) dóna un llistat detallat de les representacions de l'obra, encara que no hi surt la de Madrid.

de Viena i a l'Aufbau-Verlag de Berlín) que a la vegada donaran peu a més traduccions i publicacions, com la de Coco Ferraris per a l'editorial Losada de Buenos Aires de 1959.

Després de seguir els moviments de l'obra en aquest apartat, podem concloure que l'èxit a París va ser determinant per a la recepció de Bruckner a l'Estat espanyol —es compleixen les lleis de Moretti com en el cas d'Ibsen—, només que les vies d'entrada van ser diferents a Barcelona i a Madrid: a Catalunya es va introduir per la via escènica —la companyia del Romea és qui volia renovar l'escena local amb *Els criminals* i altres obres estrangeres que van programar principalment cap a finals dels anys vint i principis dels trenta; nord-americans i europeus, no només francesos⁹⁵—, mentre que a Madrid entra per via editorial d'alta cultura. La *Revista de Occidente* publicà algunes traduccions d'obres dramàtiques estrangeres representatives de l'avantguarda teatral fins a 1931 i tan sols dos autors eren de parla alemanya, Kaiser i Bruckner. El criteri de selecció queda clar: dos autors renovadors i actuals. Si bé cal reiterar que la via d'incorporació del text la possibilita la *Revista de Occidente*, tanmateix és la mateixa companyia del Romea, Pius Daví i Maria Vila, qui la representa a Madrid tres anys més tard.

Si ens cenyim a les tres ciutats que centren el focus d'atenció, Berlín, París i Barcelona, i pensem en Tagger/Bruckner coneixedor de Pitoëff, que alhora va ser acollit per la nostra cultura teatral, podem subscriure la conclusió de Casanova que també recull D'Amico (2014:10):

We can conclude that although the channels of reception of Ibsen in core countries remained separate, the avantgarde groups that operated in these three countries had some degree of influence on each other (Casanova 2007: 218-219).

Al costat de l'aspecte de renovació i avantguarda present en tots els contextos —no oblidem que a París s'estrena en un teatre d'art a càrrec de la companyia Pitoëff, que representava bàsicament teatre estranger— també hem trobat en tots ells actituds reticents davant del teatre estranger, sovint per part de crítics i escriptors locals. D'altra

⁹⁵ Vegeu l'arxiu històric dels espectacles del Teatre Romea: www.teatreromeapropietat.cat/ca/arxiu-digital/espectacles

banda, la perspectiva ha demostrat ser determinant en la percepció, ja que se sol comparar amb els referents de la pròpia cultura. Així, Selbmann considerava des d'una perspectiva germànica que les obres de Bruckner tenien molt del teatre de bulevard francès i creu que per això va tenir èxit, mentre que des de la perspectiva francesa es valora el seu teatre majúscul, amb personatges consistents i dilemes morals lligats a l'actualitat, enfront el teatre de bulevard francès. Probablement, les dues opinions, aparentment contradictòries, són encertades, simplement responen a perspectives diferents i a la mescla d'elements que conflueixen en l'obra.

3.3. Condicions locals en el terreny cultural, teatral i literari

És evident que s'ha de tenir molt en compte aquest segon punt, l'ambient cultural local. A l'hora de fer un estudi sobre la recepció d'Ibsen, D'Amico considera que des de la perspectiva comparatística s'han de plantejar certes qüestions:

Key questions here would be: was Ibsen introduced into weak or strong literary/theatrical traditions? Which were the dominant literary / theatrical currents of the age? How did local and translated literature share the market? What cultural contacts, if any, did the target cultures have with Ibsen's? (D'Amico 2014: 11)

Pensant en Bruckner, això suposa aproximar-nos a la tradició literària i teatral a França i a Catalunya en l'època, conèixer la tradició del teatre traduït i/o els contactes culturals amb Alemanya.

En aquesta àrea, D'Amico també manlleua conceptes claus de Casanova com «inequality» o *desigualdad*⁹⁶—que ella desenvolupa a partir de Paul Valéry i del concepte de «capital cultural» de Pierre Bourdieu— per explicar el xoc que va suposar l'arribada d'Ibsen a Anglaterra i a França a diferència d'Alemanya, on hi havia certa base cultural compartida amb Noruega i per això va ser el primer país on es va introduir i on va encaixar sense excessius problemes. En canvi, a França, que és el que ens interessa, no només va provocar una sensació de desigualtat o «inequality» en relació al

⁹⁶ Casanova fa servir aquest concepte a *La República mundial de las letras* (2001: 61).

teatre que estaven acostumats, sinó també d'estranyesa; D'Amico (2014: 13-14) parla d'«otherness»:

The “inequality” of Ibsen in France was not the same as in England; in ways different from the English, the French audiences reacted against Ibsen’s corruption of their own model, and his “Nordicity” as opposed to a “Southern” European way of feeling. The clarity of the French well made play was contrasted with “Norwegian” obscurity; Ibsen and his fellow countrymen were portrayed as “philosophers”, “gloomy”, “depressed” people in contrast to the (alleged) gaiety of Southern European life.

Caldrà veure també si es dona desigualtat o estranyesa a França i a Catalunya amb l'arribada de *Die Verbrecher*. Un altre aspecte en què es fixa D'Amico en aquesta àrea és la introducció de determinades obres d'Ibsen en poc temps a França i Anglaterra, cosa que comporta més dificultat per assimilar-les, i/o si l'estrena es duu a terme en teatres experimentals, privats/comercials o públics.

Hem vist que la difusió de l'obra de Bruckner a França, primer país receptor del centre, coneix dos períodes diferents, encara que lligats a la mateixa companyia: *Les Criminels* del Théâtre des Arts (1929) i el del Théâtre de l'Avenue (1932). Curiosament, passa el mateix a l'Estat espanyol, on també és la mateixa companyia la qui representa l'obra a Barcelona i a Madrid en dos moments diferents, 1931 i 1934, amb l'afegit que se serveixen de dues traduccions del text, al català i al castellà, respectivament.

A França, Pitoëff introdueix ben aviat l'obra —si es té en compte l'estrena original de 1928— en la versió francesa de Madame Steinhoff i André Mauprey, que Éditions Fayard de París no publicà fins a 1950. *Le mal de la jeunesse* i *Les rasses* en traducció de Renée Cave, pseudònim de la mare de Bruckner, ja s'havien publicat el 1932 i el 1934 en revistes teatrals,⁹⁷ fet que no s'ha de menystenir si, com diu Yves Chevrel (1988: 30), França és un país en general poc obert a les literatures estrangeres i que tradueix poc i malament. Més enllà d'aquesta observació d'un estudiós de literatura comparada, el cert és que la percepció dominant en les crítiques teatrals pel que fa a les traduccions en l'època i les capitals culturals que estudiem, és que tenen una gran presència en el panorama teatral, com hem vist en l'apartat anterior. Així doncs, el crític

⁹⁷ Al suplement de *Bravo*, abril de 1932 i a *La Petite Illustration*, 5-V-1934.

Paul Reboux expressa tot el contrari que Chevrel i confirma a més l'èxit de *Les Criminels* :

On a prétendu injustement que j'avais un parti pris contre M. Pitoëff. Voici la vérité. Quand il m'ennuie, je le dis. Quand il triomphe, comme hier soir, je prends un plaisir sans ombre à le proclamer. Il est juste que, après tant d'efforts, il ait une récompense. Et je souhaite d'un cœur sincère que *Les Criminels* lui donnent autant de loisirs qu'un directeur peut en tirer d'une *Jeanne d'Arc*, d'une *Marius* ou d'une *Volpone*.

Cette pièce est étrangère, comme il sied ...

Avez-vous remarqué qu'on nous a offert aux Mathurins une pièce écrite par un Anglais. Celle d'avant-hier était l'œuvre de deux Russes. Celle d'hier soir était l'œuvre d'un Allemand. Ce soir, nous entendrons une comédie américaine.

Les salles parisiennes ont réalisé la Société de Nations. La monnaie internationale? Elle est déjà en cours. Comment? Par les pièces de théâtre. (*Paris-Soir*, 25-XI-1929)

Aquesta opinió apareix repetidament⁹⁸, ara en l'article de G. de P⁹⁹. :

Si cela continue, les agences de théâtres vont faire une sérieuse concurrence aux agences de voyages, car, sans nous déranger, nous aurons bientôt, avec les spectacles de Paris, fait le tour du monde. Cette fois-ci, nous voilà en Allemagne. (*Journal*, 26-XI-1929)

Domina, doncs, la percepció d'una escena teatral plena d'obres estrangeres, cosa que, més enllà de tendències locals des d'una anàlisi diacrònica com la de Chevrel, indica que el flux cultural devia ser molt actiu durant els anys vint i trenta, no només a nivell europeu sinó també procedent d'Amèrica del Nord. Potser no és casualitat que siguin els anys en què es publiquen més traduccions franceses d'un altre austríac, Arthur Schnitzler, i encara que Karl Zieger (2012: 300), que n'ha estudiat la recepció a França, ho atribueixi a l'acció dels *middlemen*, és probable que la conjuntura fos favorable a la circulació de textos literaris. No debades és també la mateixa situació que viu la cultura en el temps d'entreguerres a Espanya i Catalunya, caracteritzada per una gran activitat pel que fa a la recepció i traducció de les literatures universals; i són els anys en què segons Enric Ucelay (1982: 126) la Barcelona cosmopolita rep «influències forasteres tan diverses com els films de Hollywood, l'agitprop de Moscou o l'estilitzada elegància parisena de l'Art Deco»; o quan més concretament l'escena catalana concentra la major acollida de teatre nord-americà (Gallén, 1992: 66). Això no vol dir que fos fàcil i habitual tenir èxit com autor estranger en un altre sistema literari, com deixa clar un dels crítics, Paul Block:

⁹⁸ Un altre que testimonia la gran circulació i traducció d'obres teatrals en aquesta època és Henry Bidou des de *Le Temps*, 12-III-30 (vegeu annexos).

⁹⁹ Aquest crític francès signa l'article amb les sigles i no hem pogut esbrinar el nom complet.

Unser Pariser Korrespondent berichtet: zweihundert Male ist Ferdinand Bruckners Schauspiel *Die Verbrecher* im Théâtre des Arts aufgeführt worden und dieser **in Frankreich sehr ungewöhnliche Erfolg eines deutschen Stückes** ehrt in gleicher Weise den Verfasser und die Darstellung. Möglich, dass der Titel das Publikum angelockt hat, obwohl die Titel der Schauerdramen im Grand Guignol noch grössere Sensationen ahnen lassen, und obwohl noch niemals ein Titel Kasse gemacht hat, wenn das Stück, dessen Inhalt er ankündigte, die Erwartungen enttäuscht hat. Es war aber doch wohl etwas mehr als nur die literarische und die aktuelle Sensation, was die Pariser nach dem Boulevard des Batignolles lockte. [...] **diese berühmte juristische Gerechtigkeit, die sich in Paris ebenso wie in Deutschland in der letzten Zeit ein paar traurige Blamagen geholt hat!**

Zu diesen literarischen und sozialen Motiven kamen die gute Inszenierung und, das ist keine Übertreibung, die Augen der Pitoëff.¹⁰⁰ (*Berliner Tageblatt*, 7-V-30)

En el fragment, el corresponsal alemany a París, a part de subratllar el gust pels drames truculents entre el públic del Grand Guignol¹⁰¹, treu pes a l'operació publicitària entorn al misteri de l'autor i posa de relleu l'actualitat dels errors judicials que comparteixen els dos països. Si llegim el panorama que Ucelay (1982: 170-180) pinta als carrers de Barcelona per aquelles dates amb una presència política significativa del republicanisme i l'anarquisme, mentre les lleis s'endurien per reprimir-los completariem novament el triangle, no ja pel que fa a les influències estrangeres, sinó pels despropòsits de la justícia. En certa manera, aquest punt en comú en l'àmbit europeu ja l'apunta un altre crític, Pierre Bost, des d'un diari conservador:

Dire que *Les Criminels* ne peignent que la crise morale qui s'empara de l'Allemagne lendemain de la guerre c'est rétrécir injustement le problème. Il ne s'agit pas seulement de l'Allemagne de 1920 ; à force de le répéter on risquerait de croire que maintenant et ici tout est pour le mieux dans la meilleure des Europe. (*La Revue hebdomadaire*, 6-XII-1929)

Té sentit que aquest aspecte sigui acollit en diaris d'aquesta tendència si pensem novament en Ucelay (1982: 178) qui, després de repassar la premsa conservadora catalana del període de 1932 a 1933, observa «una llarga lamentació pel desori social, [...] pels assassinats polítics, per un rosari permanent de crims que estaven desfent les

¹⁰⁰ «El nostre corresponsal a París informa: dues-centes vegades han representat al Théâtre des Arts l'obra *Die Verbrecher* de Bruckner i **aquest èxit tan inusual a França d'una peça alemanya** fa honor tant a l'autor com a la posada en escena. És possible que el títol hagi atret el públic, tot i que els títols dels drames truculents del Grand Guignol encara fan pensar en sensacions més grans i també és veritat que un títol no ha fet mai calaix si l'obra no ha respost a les expectatives que havia creat en anunciar-ne el contingut. Però allò que va atreure els parisencs cap al Boulevard des Batignolles va ser alguna cosa més que la sensació literària i d'actualitat. [...] **aquesta justícia legal que últimament, tant a París com a Alemanya, l'ha espifiat més d'una vegada per a tristor d'alguns!**

A aquests motius literaris i socials hem de sumar-hi la bona posada en escena i, no exagerem, els ulls de la Pitoëff.»

¹⁰¹ Teatre parisenc especialitzat en peces escabroses i de terror.

fibres essencials de la societat catalana», i que, per als sectors conservadors, justificaven el fracàs del nou règim.

Des d'aquesta òptica es pot tornar a establir un paral·lelisme entre els tres contextos estudiats. Cros (1984: 317), que s'ha fixat en la recepció de la crítica conservadora de *Die Verbrecher*, conclou que els temes xocants i el nihilisme de l'obra van permetre certa premsa fer campanya per restablir l'ordre i això es va donar més a Àustria i a Alemanya que a França.

La critique autrichienne nous est apparue comme un exemple d'utilisation tactique d'un auteur réputé «progressiste» en faveur de l'ordre "rétabli". Les campagnes de presse atteignirent finalement leur objectif, en imposant l'image d'un Bruckner «décadent», «immoral», «perversi» par la culture cosmopolite (ou «juive»).

Comenta també els fets d'Hamburg, on l'extrema dreta va delegar representants per xiular i provocar aldarulls durant l'estrena, el desembre de 1928, per tal que la premsa acabés informant de la indignació d'alguns espectadors davant la "decadència" de l'obra. Així, s'anava preparant o condicionant l'opinió pública.¹⁰² Finalment, l'investigador francès troba a faltar en el diari personal de l'autor o en la seva correspondència alguna presa de posició davant els òrgans de premsa republicana per denunciar la falsificació de les seves peces i l'explotació del seu pessimisme amb finalitats que evidentment no devia aprovar¹⁰³. És més, considera que el cas de Bruckner serveix per il·lustrar les teories d'Adorno, de Horkheimer i posteriorment de Marcuse «sur l'exploitation par les formes réactionnaires de la liberté artistique» (Cros 1984: 334).

¹⁰² Un grup d'estudiants de secundària d'Hamburg va triar fa poc aquest tema per participar en un concurs d'història; en un vídeo mostren el procés de treball: <https://www.youtube.com/watch?v=TFxvMQeieY> [Consulta: juliol de 2018].

¹⁰³ De totes maneres, en el recull que fa el doctor Moreno (2015: 172-180) de cartes i passatges del seu diari en relació a l'estrena de Berlín, sobre les primeres reaccions de la crítica i estrenes en altres ciutats es pot llegir alguna reacció per part seva. Per exemple, mentre estan preparant l'estrena de Berlín, quan encara sembla que Max Reinhardt serà el director de l'obra, Bruckner ja preveu que la crítica trobarà massa criminals per a tan poques estances. Per això li agradaria que es veiés clar que les cinc habitacions on es produeixen delictes o crims són part d'una casa d'habitatges amb quaranta o cinquanta estances i per tant la criminalitat seria d'un deu per cent. En una carta del 1-X-1928 (Moreno 2015: 175) manifesta que allò ideal seria una estructura en què s'aixequessin parets buides a dalt d'aquests habitatges de lloguer. D'altra banda, escriu al seu diari personal (Moreno 2015: 180) després de presenciar l'última representació a Hamburg —es van suspendre pels aldarulls provocats pels nacionalsocialistes (gasos lacrimògens inclosos)— que és conscient que la multitud que rep el públic a crits i xiulets a la sortida del teatre linxaria l'autor si es donés a conèixer.

Rellegint les crítiques des d'aquesta òptica, hem trobat algun fragments que poden suggerir dita explotació en els tres àmbits de recepció. Comencem per Alemanya:

Wenn diese ganze Jugend, wie uns Herr Bruckner weismachen will, nur aus Verbrechergesinde besteht, dann hätten die Bolschewisten dreimal recht, und sie könnten sich bei dem bürgerlichen Dichter als Eideshelfer bedanken.[...]

Nachdem die Zuschauer jubelnd beklatscht hatten, daß es eigentlich gar keine Verbrecher gäbe und daß die Justiz vertrottet sei, fuhren sie heim, sehr froh, daß ihnen die Schutzleute die Straße in Ordnung hielten und daß aus ihren Kraftwagen nichts gestohlen war.¹⁰⁴

(*Kölnische Zeitung*, 26-X-1928)

Wenn es dem Verfasser, wie es seine philosophischen Einstreuungen andeuten, um eine sittliche Reform unserer Einstellung zu Verbrechen zu tun wäre, dann hätte er uns das an einem anderen Beispiel glaubhaft machen müssen und nicht an den ekelhaften Krankheitserscheinungen unserer Zeit. Auch im Hinblick auf die dramatische und psychologische Begabung Bruckners ist dieses Wühlen im Schmutz beklagenswert.¹⁰⁵

(*Berliner Lokal-Anzeiger*, 23-X-28)

És significatiu que aquest darrer fragment s'inclouï en el primer volum de 1929 de la revista *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart* [«El drama alemany en la història i en l'actualitat»], que publicava l'editorial del Teatre Nacional per revisar les crítiques de les estrenes teatrals. En la selecció que fan de les de l'obra de Bruckner, en trobem una altra del *Deutsche Zeitung* en la mateixa línia:

Nie gab es ein so unzeitgemäßes, unsoziales, raffiniertes, falsches und lügenhaftes Stück. Wer straft denn diese Liebhaber mit 5 Bräuten, diese Primaner mit anormaler Erotik, diese hemmungslosen Frauen? Doch nicht das Gericht. Im Gegenteil, das Gericht läßt Sachverständige, die alles mit Unfehlbarkeit entschuldigen, weil sie es verstehen. Das Leben selbst straft diese Verbrecher, weil es ein entartetes und verbrecherisches Leben geworden ist. Weil es ein Leben ohne Hoheit, ohne Verpflichtung, ohne selbstgefühlte Bindung ist. Alles ist vermischt, alles vergiftet sich. Alles liegt mit Allem im Bett der Schande. Soziale Not! Ein Trick, ein Bluff, eine Lüge. Im Gegenteil! Das leichtbefriedigte Faulsein, das auskömmliche Begehren, die Willkür der Luft, die verpflichtungslose Selbstentrechtung treibt diese Blüte: „Wir sind alle Verbrecher!“¹⁰⁶

¹⁰⁴ «Si tota aquesta joventut, com ens vol fer creure el senyor Bruckner, només la conformen xusma i criminals, llavors els bolxevics tindrien triple raó i podrien donar gràcies a l'autor burgès per fer de compurgador. [...] Després d'aplaudir alegrement que en realitat no hi ha criminals i que la justícia és poc llesta, el públic se'n va anar cap a casa content perquè les autoritats mantenen els carrers en ordre i ningú els havia robat res dels cotxes.»

¹⁰⁵ «Si l'autor buscava una reforma moral de la nostra actitud davant el crim, com sembla que indiquen les seves interferències filosòfiques, llavors ens ho hauria d'haver presentat amb un altre exemple per ser convincent i no amb les figures més malaltisses i repugnants del nostre temps. Això de remenar la porqueria és també lamentable si considerem el talent psicològic i dramàtic de Bruckner.»

¹⁰⁶ «No hi ha hagut mai una obra tan anacrònica, antisocial, refinada, falsa i mentidera com aquesta. Qui és que castiga aquests amants amb cinc núvies, aquests batxillers d'erotisme anormal, aquestes dones desenfrenades? Doncs no és el tribunal. Al contrari, el tribunal cita els experts que ho justifiquen tot de manera infalible, perquè ho entenen. La vida mateixa castiga aquests criminals, perquè s'acaba convertint en una vida degenerada i criminal. És una vida sense grandesa, sense obligacions, sense un vincle segur. Tot es barreja i s'emmetzina. Tot va junt al llit de la deshonra. Necessitat social! Un truc, un bluf, una mentida. És més aviat el contrari! Una mandra que satisfà amb facilitat, desig de sobres, l'aire capritxós,

Si tenim en compte la gran quantitat de crítiques alemanyes de l'obra que hi ha, és molt eloqüent que en aquesta selecció de deu fragments que fa un òrgan institucional, dues subratllin clarament els aspectes decadents i les altres siguin també més aviat crítiques, ja que titllen l'obra de tendenciosa i pessimista. Mentre que si considerem la resta de crítiques fora de la selecció, veiem que n'hi ha vint-i-quatre de positives o molt positives al costat de dotze més aviat negatives o que rebutgen sobretot la part de tendència de l'obra; exactament la meitat. Per això aquesta selecció, que no deixa de ser en ella mateixa tendenciosa, és l'exemple més clar des de l'àmbit alemany de l'explotació que comentava Cros.

Pel que fa a l'àmbit francès, hem de dir que aquests elements més decadents no són tan sovint en el punt de mira. És més, fins i tot hi ha algun crític que els assenyala però amb exclamacions positives —la crítica ho acaba sent— pel fet que ajuden l'autor a fer millor el seu estudi del *milieu*:

C'est une étude de milieux allemands d'après guerre. [...] Peintures de mœurs sans indulgence où le trait est cruel, pessimiste, désespérant.
Quels personnages effroyables ! Quels déchets d'humanité ! Le vice et la corruption sont à la base de cette société monstrueuse. Et ce n'est même pas l'instinct qui pousse ces misérables, mais une perversité morale, une sorte de sadisme. Le «mal de l'époque !» (*Ami du peuple de Soir*, 28-III-32)

De manera que es confirmaria la tesi de Cros, és a dir, que la tendència d'explotar el pessimisme de l'obra no es dona tant a França com a Àustria i a Alemanya. Tot i així, algun exemple hem localitzat, val a dir que en un diari catòlic:

Les Criminels, tel est le titre de cette élucubration malade, dont nous ne dirons rien, sinon qu'elle évoque en plus d'un point les *Désaxés de Paris*. Or, nos lecteurs n'ignorent pas que les représentations de cette pièce furent suspendues par le ministre de l'Intérieur, sur les protestations indignées, du public lui-même, et que son auteur, un étranger indésirable, fut refoulé à la frontière.
De telles affinités nous dispensent de commentaires. Précisons seulement que, une fois de plus, le responsable de cette nouvelle laideur porte un nom étranger : il s'appelle Ferdinand Brückner...
Il appartient aux autorités de dire le dernier mot. (*La Croix*, 6-XII-1929)

el fet que un mateix es vegi despullat de drets i d'obligacions, tot plegat agafa aquestes proporcions: "Tots som criminals!"»

En l'àmbit català, més que destacar la decadència o la immoralitat de l'obra per condemnar-la, les crítiques negatives assenyalen els aspectes truculents i el fet que sigui una obra tendenciosa o de tesi, i justament és on veiem un rebuig en pro de l'ordre moral, de manera semblant a la majoria de crítiques negatives alemanyes. Encara que Cortès a *Mirador* no s'espanta davant el «mostrari de gent indesitjable» que apareix a l'obra i només li desagrada la «manca d'objectivitat de l'autor i la pretensió d'excusar-ho i justificar-ho tot», el cert és que assenyalant tots els vicis que apareixen en *Els criminals* amb la seva difusió de responsabilitats, puntualitza que l'obra no ens portarà «gaire lluny en allò que toca al perfeccionament de la humanitat, que és el que sembla que es vol pretendre»:

Hem dit ja moltes vegades que no som gens ni mica partidaris d'allò que s'anomena *teatre d'idees*, sigui el que sigui ell i siguin les que siguin les seves idees.

Tot i sabent-nos-en molt de greu, aquest criteri nostre ens fa recusar com a obra d'art els formidables drames socials d'Ibsen –i no precisament per *passats de moda*– malgrat la seva passió fonamental humana i la seva honestat de principis, malgrat la seva exigència de justícia i de càstig pel mal que movia el pensament d'aquest autor.

I si rebutgem l'obra d'Ibsen, escrita amb aquell tremp tan enèrgic, amb una ànima tan noble i tan assedegada de perfeccionament i de rectitud, prescindint del valor que pugui tenir considerada estrictament com a obra teatral, perquè queda ofegada sota l'amuntegament de tot allò que hem dit, no hem de rebutjar també, i amb molt més motiu, aquesta de “Ferran Bruckner”, malgrat tota la bona intenció que li puguem reconèixer, que vol ésser com una mena de justificació i d'excusa per totes les aberracions, totes les maldats, totes les follies i totes les vileses? (*Mirador*, 16-IV-1931)

De totes maneres, cal valorar positivament que són poques les crítiques catalanes negatives¹⁰⁷. Per quantificar-ho, podem dir que la proporció és molt més baixa que a Alemanya, ja que tres visions negatives de vint queda molt lluny de la meitat que comptàvem allà. Cal afegir-hi la proporció francesa que és igual de remarcable: dues crítiques negatives per dotze de positives.

Aquestes dades són prou significatives, especialment la catalana, sobretot si tenim en compte que Francesc Foguet (2010:163) veu en general en l'època certes prevencions a Catalunya envers les dramaturgies alemanya i russa en comparació amb la literatura dramàtica francesa. A la vegada, el seu estudi pot explicar també alguna visió favorable si tenim en compte, d'una banda, l'èxit precedent de l'obra a França i, de l'altra, la

¹⁰⁷ Aquí entrarien, a més, la de P[au] R[omeva] per a *El Matí*, 9-IV-1931 i una anònima d' *El Correo Catalán*, 5-IV-1931.

segona línia crítica que Foguet (2010:157) observa en el discurs teatral de *Mirador*: «considerar la dramaturgia francesa contemporània com a referent de la modernitat escènica». Finalment, l'article de Foguet pot aclarir encara algun aspecte més. Per exemple, si la crítica de *Mirador* és més aviat negativa, pot ser degut a la tendència que comenta al principi:

Quant a la dramaturgia contemporània, la modernitat escènica no passava per la comercialitat o per l'èxit internacional, ni tampoc pel mimetisme cinematogràfic, sinó per la qualitat artística de les obres: un teatre d'alta volada literària. (Foguet, 2010:155)

Llavors l'obra mereix una crítica semblant a la de *The Trial of Mary Dugan (El procés de Mary Dugan)* de Bayard Veiller (Romea, 1929) «comercial» o «melodrama modernitzat», com recull Foguet (2010:156), o *Street Scene (El carrer)* d'Elmer Rice (1930) traduïda també per Millàs-Raurell, «una obra que pot arribar al cor del bon públic que va al teatre a plorar o a riure», però amb això veiem que, a la vegada, *Els criminals* encaixa en aquesta línia melodramàtica i comercial que buscava el teatre per seguir amb la bona recepció del públic davant d'aquests «productes», almenys la seva història central. Aquesta apel·lació als sentiments també la trobem en la crítica francesa del corresponal alemany abans citada:

Das Werk Bruckners interessierte auch jene Leute, die nichts von dem Streit um den Anonymus Bruckner wussten, weil dieses Werk mit seiner hoffnungslosen Schärfe ein Stück des hoffnungslosen Lebens war. Wenn die soziale Alarmglocke geläutet wird, dann klingt immer ein grollender Unterton in allen Herzen mit, die sich irgendwie vom Leben entrechtet fühlen, und solcher Herzen gibt es unzählige.¹⁰⁸ (*Berliner Tageblatt*, 7-V-30)

També podia ajudar el fet que *Mirador* havia remarcat el paper que representaven Max Reinhardt i el Deutsches Theater per a l'escena ja al 1930. Foguet (2010:167) recull la bona valoració de Reinhardt com a «màgic de l'escena» per part de Joan Alavedra i les seves aportacions en el camp de la *mise en scène*.

Com veiem, no només la premsa prepara un terreny que redueix «l'estranyesa» d'*Els criminals*, l'ambient teatral és decisiu. Més enllà de seguir una línia melodramàtica, l'obra amb què s'introdueix Bruckner a França i a Catalunya és de temàtica judicial i

¹⁰⁸ «L'obra de Bruckner va interessar també aquells que no sabien res de la discussió al voltant de l'anònim Bruckner, perquè aquesta obra amb la seva mordacitat desesperada era un tros de desesperada vida. Quan sona la campana d'alarma social, sempre ressona un to rancuniós en tots els cors que senten que la vida els ha privat d'algun dret; i de cors així, n'hi ha molts.»

tant a París com a Barcelona s'acabava de representar amb gran èxit *El procés de Mary Dugan*, i concretament a Catalunya el gènere de lladres i serenos, o literatura del Districte Cinquè tal com retrata Jordi Castellanos en un article (2008: 83-108), feia poc que havia experimentat una revifada, de manera que *Els criminals* entraven de ple en aquesta tradició. De fet, quan Castellanos descriu què representa aquesta literatura, un es pot imaginar com hi encaixa l'obra de Bruckner:

Per bé o per mal, el Districte Cinquè fa la seva entrada en la novel·la culta tot barrejant dos aspectes alhora antitètics i complementaris: desafiament i subterfugi. Així, d'una banda, s'hi vehicula el desafiament contra el reaccionarisme moral: el Districte Cinquè resulta propici per introduir en la novel·la la temàtica sexual, una temàtica que s'ha convertit en el nucli central del psicologisme dominant, impulsat per l'impacte de les teories de la psicoanàlisi freudiana, tan estretament lligada a les formes narratives més innovadores. (Castellanos 2008: 106)

És més, Castellanos (2008: 88) parla del punt de vista de Juli Vallmitjana, per a qui «la criminalitat barcelonina no és perversa, sinó fruit de la misèria», i un no pot fer més que pensar en els “criminals” de l'obra.

L'èxit de *The Trial of Mary Dugan*, important en el context català, va ser igualment determinant a França:

Le second acte, bâti comme le premier, se passe au Palais de Justice. Il a eu grand succès. Après la justice américaine présentée dans le *Procès de Mary Dugan* qu'on reprend justement à l'Apollo, voici la justice allemande. (*Les Nouvelles littéraires*, 7-XII-1929)

A Berlín, també s'hi havia representat, i curiosament 1931 és l'any en què s'estrena la pel·lícula en versió espanyola, francesa i alemanya segons el catàleg de l'American Film Institute (1993: 1121). De fet, tant l'èxit anterior de *Mary Dugan* (i també d'*El carrer*, de temàtica semblant) com l'estrena de la pel·lícula a Europa el mateix any que es representa *Els criminals* en català es poden incloure dins d'aquells fets casuals —que esmenta D'Amico (2014: 17)— que tenen un paper en la recepció: «one should not underestimate the role that local, casual events played in the reception of Ibsen.» Així que, si bé és clar que el mimetisme cinematogràfic no determina la modernitat escènica com deia Foguet, sí que pensem que, en general, la base cultural comuna en els tres àmbits geogràfics, que no és altra que el cinema nord-americà, juntament amb altres factors, va afavorir la recepció de *Die Verbrecher*.

Al cap i a la fi, aquesta base cultural comuna no era tan casual, si pensem que el cinema sovint reflecteix la realitat i són molts els crítics que a Berlín de seguida es van fixar en què «Ferdinand Bruckners neues Stück *Die Verbrecher* kommt in eine günstige, durch Kriminalfälle und Prozesse ausgelöste Zeit»¹⁰⁹; sense anar més lluny, Herbert Ihering obria així la seva crítica al *Berliner-Börsen-Courier* (24-X-1928)¹¹⁰. Això ho podem endevinar també des de la perspectiva actual, ja que es pot constatar un interès pels anys de la República de Weimar —segurament amb motiu del centenari— a partir d'exposicions i edicions de tot tipus, i una figura que apareix sovint és el criminal.¹¹¹

En definitiva, cal tenir en compte que, d'una banda, i tal com hem citat abans, al públic parisenc del Grand Guignol li agradaven els drames truculents i, de l'altra, segons Selbmann, entre altres, l'obra de Bruckner té algun deute amb el teatre de bulevard francès. A la vegada, a Catalunya hi havia un gust i una tendència a la tradició melodramàtica d'origen vuitcentista, amb un gran interès per la temàtica judicial i, com algun crític francès testimonia en la línia d'Ihering, a França aquest tema era igualment de gran interès:

Telle qu'elle est, cette œuvre par sa valeur propre qui est indéniable et par ce qu'elle peut contenir d'actualité —de fameuses affaires criminelles et policières passionnent l'opinion et *Déetective* est un journal très lu— ne saurait manquer d'avoir un long succès. (*Les Nouvelles littéraires*, 7-XII-1929)

De tot plegat, podem deduir que el xoc que suposa la introducció de *Die Verbrecher* en els diferents contextos a nivell temàtic i formal no va ser tan gran com per dificultar-ne la seva recepció, al contrari; sobretot si pensem que hi havia un cert contacte cultural entre Alemanya i Catalunya, com testimonia la premsa catalana, així com en la premsa francesa es percep la presència de la cultura veïna. També la *Revista de Occidente*

¹⁰⁹ «La nova peça dramàtica de Ferdinand Bruckner *Die Verbrecher* arriba en una època plena de casos i processos criminals, i per tant, propícia.»

¹¹⁰ Altres crítics que també ho assenyalen són H. Bachmann des de *Germania*, 24-X-1928, M. Hochdorf des de *Vorwärts*, 24-X-1928 o W. H. Stern a *Neue Zeit*, 26-X-1928 (vegeu annexos).

¹¹¹ Algunes edicions que han aparegut en els darrers anys amb la figura del criminal com a tema són: L. Rosenthal (2011). *Ein Chronist in der Weimarer Republik. Fotografien 1926-1933*. Munic, Schirmer/Mosel; W. Schüler (2016). *Berliner Kriminalgeschichte*. Berlin: L & H. A tenir en consideració també les novel·les policiaques de Volker Kutscher ambientades en els darrers anys de la República de Weimar al voltant del comissari Gereon Rath i el casos que ha de resoldre pels baixos fons del Berlín i que han inspirat la sèrie d'èxit *Babylon Berlin*. Podriem incloure també els actes que s'han estan celebrant a tot Alemanya per commemorar el centenari del naixement de la Bauhaus.

dedica uns quants articles¹¹² a Alemanya en l'època de publicació de *Los criminales*. Sense anar més lluny, el mateix 1931 en què publica la traducció, hem localitzat un article de Francisco Ayala, citat a continuació, que sense referir-se a *Die Verbrecher*, ve a explicar el predomini de temes i ambients poc elevats en la literatura europea de postguerra i el fet que a Alemanya aquesta tendència ha donat millors fruits que en altres països, Espanya entre ells —si bé comenta que els artistes catalans que han anat a París l'han seguit amb força, i podríem afegir que també els que es van quedar a Barcelona si pensem en l'article de Jordi Castellanos abans esmentat:

Débil, imperceptible a veces, no ha dejado, sin embargo, de hacerse sentir esa tendencia que ocasionalmente motejó J. Ramón Jiménez de feísta, por implicar un sistemático realce de lo feo, y cuyo último resultado, reciente, se concreta en la posición —o postura— de esos superrealistas, pintores-escritores, catalanes que, en París viven artísticamente de negar el arte. Otra tendencia, no menos insignificante, pero de existencia cierta entre nosotros, es la vinculada a la “literatura social”. Todo el mundo sabe lo que “literatura social” significa: menosprecio de los valores estéticos; subordinación del arte a los valores de orden ético [...]

Ambas tendencias —derivadas del naturalismo, la primera, nihilista, a través del futurismo italiano, y la segunda, social, a través de la producción revolucionaria rusa— han sido de idéntica infecundidad en España: la una, fotografiando evacuatorios o escribiendo blasfemias en revistas parisienses; la otra, produciendo novelas de tipo rastacuero en suelo indígena.

Pues bien, esto que en nuestra literatura actual ha ocupado y ocupa lugar secundario, carente de significación y nervio, en otros climas artísticos ha llegado a conjugarse en una tendencia más eficaz y, a partir de la Gran Guerra, la de primer rango en el firmamento de las Letras, donde ambas corrientes fluyen confundidas. Así en Alemania [...] presentación de hechos con preocupación ético-social que llega a alcanzar a veces un alto significado estético y se eleva al tono épico, a la epopeya, para cantar a una clase social nueva, el proletariado, con sus voces, sus gritos, sus crímenes, sus afectos. Inútil sería negar el influjo de la Rusia socialista en este espíritu literario de la Alemania socialdemócrata. («Berlín-Norte», *Revista de Occidente*, núm. XCIV, abril de 1931, p. 118-119)

Un cop revisat aquest article, que sembla abonar el terreny per a l'acollida de l'obra a l'Estat espanyol —en la línia de les pàgines de *Mirador* a Catalunya que parlen de Max Reinhardt— i després de veure les afinitats entre els tres contextos, passem a tractar els aspectes que més els diferencien.

¹¹² Com ara la crònica de Berlín de Máximo José Kahn, «Berlín 1931», publicada el març (Vol. XXXI, núm. 93, p. 298-321) uns mesos abans de *Los criminales* (oct.-nov.), que és una anàlisi molt completa d'una ciutat que ha crescut, que s'ha americanitzat, tot i mantenir el seu germanisme, i que està poblada per obrers sense feina, dones que ja no volen ser mares, després de veure què fa la guerra amb els fills, i joves que ja no volen ser erudits. Tot plegat sembla una preparació de la publicació de l'obra. Per saber més sobre la figura de Kahn i la transferència cultural en general d'Alemanya a l'Espanya d'entreguerres, vegeu les tesis doctorals de Doris Brinkmann (2014) i de Xavier Jové (2010).

3.3.1. Xoc cultural

El xoc cultural no va ser tan gran, però tampoc tan petit com perquè no hi hagués una part de la crítica que expressés rebuig precisament pel caràcter nòrdic o alemany de l'obra. És el mateix que dèiem abans quan D'Amico (2014:13) tracta dels detractors d'Ibsen a Anglaterra «which dismissed Ibsen's drama as *gloomy, depressed and degenerated*.» En el cas de Bruckner, aquest fenomen es dona en certa mesura a França i a Catalunya, cosa que demostra que les seves tradicions literàries tenen tendència a percebre certa desigualtat o “inequality”. Només que sovint són els detractors de l'obra els qui es fixen en els aspectes desiguals o estranys:

Il est désolant que les Pitoëffs, ces artistes prestigieux, choisissent si mal leurs sujets. Ne connaissent-ils vraiment aucun auteur français, même jeune, même hardit, qui leur semble digne d'intérêt ?

Avec une ingéniosité qui tient du génie, voici qu'ils viennent de monter quoi ? Une pièce allemande, commandée par les ignobles théories de Freud, d'un déterminisme qui ne laisse aucune place à la liberté. [...]

La justice humaine est donc une sinistre farce ; son moindre défaut est d'ignorer tout des mobiles qui nous font agir.

Cette thèse est sinistre. On comprend que nous soyons plus sévères pour des aberrations de ce genre que pour de simples gauloïseries : leur nocivité est autrement grave, leur portée autrement considérable... (*Revue des lectures*, 15-I-1930)

Les Criminels n'ont pas volé leur nom. Dans les sept pièces de leur immeuble il ne se passe guère que des choses affreuses, crimes ou malheurs. [...] Cette seule aventure d'Ernestine et de son amant aurait suffi à faire une très belle pièce, d'un ton âpre et –si je ne me trompe– très allemand. Ce sentiment lourd et presque mystique qu'une faute n'est pas *complète* tant qu'elle n'est pas punie, que toute action humaine doit aller normalement jusqu'à sa fin (*fin* veut dire achèvement et but), s'impose à l'esprit avec une grande force ; qu'il soit assez germanique, je n'en serais pas surpris, il est heureusement, de plus, assez humain pour nous émouvoir tous. (*La Revue hebdomadaire*, 6-XII-1929)

L'exemple català es fa ressò de la premsa francesa i d'alguna manera evidencia que el bagatge cultural compartit amb França és més gran que amb Alemanya, i segurament que el que poden compartir aquests dos països entre si; almenys per al crític Valentí Moragas, l'obra suposa un xoc temàtic i formal.

Els criminals es una obra que se aparta de la mayoría de producciones escénicas ante el público barcelonés por su fondo y por su forma; fondo: inmoral, crudo; forma: singular y extraordinariamente plástica. [...]

Cada una de las acciones de *Els criminals* tiene una trama y un desenlace (mientras dura su desarrollo se ilumina la estancia, luego vuelve a quedar a oscuras) que coinciden, en el

subjetivismo pesimista que todos aquellos emanan, trasluciendo la crisis moral que atravesaba la Alemania de la posguerra.

René Lauret ha lamentado en un artículo publicado en *Le Temps*, el predominio del naturalismo en los teatros de Berlín, por la crudeza de los asuntos y por reflejar, solamente, los horrores y lacras de la sociedad. (*Diario de Barcelona*, 7-IV-1931)

Però com veiem, en aquest cas no només s'ha importat l'obra sinó també la crítica, concretament als aspectes naturalistes i més crus de l'obra. És un fenomen que D'Amico (2014: 14) també constata en les crítiques franceses d'Ibsen, les que trobaven que l'obra era massa *gloomy* i *depressed*, segons la cita suara esmentada. Sembla que es van imposar de tal manera que la interpretació va arribar a Itàlia, seguint el mateix moviment del centre a la semi-perifèria que havia traçat Moretti per a la ficció, ara per a la crítica:

Among the conservative critics, this interpretation was so dominant that it was also exported to the semi-periphery: the Italian reception of Ibsen was long characterized by the same opposition between “Nordic” and “Southern” culture and way of life.

A França, també havia xocat, en certa manera, o així ho advertia el corresponsal del *Berliner Tageblatt* (23-XI-29) a París, Paul Block, després de la preestrena: «Einige Zuschauer schienen befremdet zu sein durch die für Paris unerhörte Kühnheit des Dialogs der Homosexuellen, aber der tiefe Ernst des Dichters erzwang sich Respekt.»¹¹³ D'altra banda, sembla que la forma no va suposar una novetat tan gran com a Catalunya:

Sept pièces de l'immeuble constituant autant de petites scènes indépendantes qui s'éclaircissent, tour à tour, et où se déroulent des actions diverses, reliées entre elles par de liens plus ou moins étroits et d'ailleurs habilement noués. **Ce procédé scénique n'est pas nouveau**, et on l'emploie même, aujourd'hui, de plus en plus souvent. On en citerait plusieurs exemples, dont le meilleur est celui des *Ratés* de M. H.-R. Lenormand, pour laquelle le même M. Pitoëff avait réalisé la même mise en scène à étages. Mais enfin cette présentation peut encore, pour un temps, sembler hardie et originale. (*La Revue hebdomadaire*, 6-XII-1929)

És clar que també depèn del crític. Algun n'hi ha, com Pierre Bost que citem a continuació, que troba la forma massa nova i en això es basa per rebutjar l'obra, tot preferint les formes clàssiques:

¹¹³ «Alguns espectadors semblaven sorpresos per l'atreviment, inaudit a París, dels diàlegs dels homosexuals, però la profunda seriositat de l'autor demanava respecte.»

Je crois qu'une telle pièce très intéressante, mais souvent imparfaite, ne pèche que par excès de zèle. Il ne me semble pas nécessaire de nous montrer tant d'aventures à la fois, et **je ne crois surtout pas** –mais nous sommes ici au centre de la question, et on ne saurait la trancher si vite– **qu'il soit nécessaire de nous les présenter sous cette forme nouvelle.** La multiplicité des scènes, chez Shakespeare, n'a jamais exigé une mise en scène de ce genre, et je me demande, même, si toutes ces scènes diverses n'auraient pas pu être présentées dans la forme plus simple et plus classique d'une pièce en trois actes où tout est lié et fondu. Entre deux arbitraires, j'ai le droit de choisir. (*La Revue hebdomadaire*, 6-XII-1929)

També hi ha la mesura justa: el crític (G. de P.) que sap reconèixer el precedent de Lenormand i a la vegada valorar el pas més enllà de Bruckner, com si l'integrés a la tradició dramàtica francesa:

Tous ces compartiments s'éclairent successivement ou simultanément, suivant les besoins de l'action. Vous me direz que pareille présentation scénique a déjà été essayée par M. Lenormand, mais il ne s'agissait alors que de faciliter la succession de nombreux tableaux ne comportant que quelques répliques. Avec notre auteur anschlussien, le procédé prend une autre envergure. Il devient littéraire et caractérise d'une façon surprenante le genre très moderne de la pièce. (*Journal*, 26-XI-1929)

Cal precisar que el fet d'advertir l'atmosfera nòrdica no suposa necessàriament una crítica negativa, especialment a França:

Cette pièce intéressante et curieuse jusque dans son étrangeté est d'importation germanique. Son thème? Les bouleversements profonds de l'existence que peut apporter chez les êtres l'exaspération sournoise, obscure, rusée de leurs instincts sensoriels. (*Le Matin*, 25-XI-1929)

C'est une pièce allemande par excellence par sa mentalité très spéciale, plus près que la notre de la nature, mais une pièce véritablement intéressante par ses idées et par sa présentation. (*Journal*, 26-I-1929)

Però també a Catalunya hi ha qui veu el xoc en positiu¹¹⁴, i més que remarcar els trets alemanys o desiguals s'estima més fer-ho a l'inrevés i enaltir el caràcter europeu de l'equip artístic del muntatge, concretament de l'escenògraf:

El to cru d' *Els criminals* i la seva truculència, més accentuada, recorden *El Carrer*, de Elmer Rice, també traduït per Millàs-Raurell i estrenada ara deu fer un any. És obra lliure, valenta, forta, intensa. **Teatre de debò, i no de nata i pasta de tortell com el que, a indicacions dels empresaris, ens serveixen els nostres autors.** La *mise en scène* d'*Els criminals* és una de les coses més belles i ben resoltes que s'han fet a Barcelona. Donades les condicions de l'escenari de Romea, poder "posar" l'obra de Bruckner és un miracle. Un miracle que cal agrair a l'art de **Fontanals, el més europeu dels joves escenògrafs.** (*L'Esquella de la Torratxa*, 10-IV-1931)

¹¹⁴ Article anònim.

També a França hi ha esperits oberts, com el de Marcel Belvianes, que prefereixen apropar distàncies i es fixen en els valors universals de l'obra:

Je ne suis point de ceux qui s'affligent que l'on représente à Paris des pièces allemandes. Notre ignorance sacrée de l'Allemagne nous a coûté suffisamment cher pour que désormais —cessant d'idéaliser tous les défauts humains pour en faire les attributs uniques des seuls Allemands— nous cherchions, de bonne volonté, à comprendre tout ce que les hommes ont de commun, en ayant pitié de notre prochain comme de nous-mêmes.

Car c'est une œuvre universelle. [...] On ne croit plus aujourd'hui que tout puisse être angélique en deçà et tout démoniaque au-delà d'une frontière. (*Le Ménestrel*, 6-XII-1929)

La coincidència, però, de veure els trets estrangers i rebutjar l'obra es dona tant a França com a Catalunya, encara que en la recepció parisenca tan sols n'hem comptat dos exemples. D'altra banda, no és estrany que es percebi un cert element de desigualtat en els països receptors, si en el context original ja hi ha una part de la crítica que en subratlla els aspectes desiguals, concretament el caràcter popular o de *Volkstück* de l'obra, a la vegada que recalca el seu provincianisme (amb la possibilitat que el lector ho associï a l'autor vienès i fins i tot consideri la literatura austríaca com una literatura menor).

Im übrigen ist dieses Volkstück völlig ohne Belang —es klingt nichts und das Interesse an dem Autor, das Rätselraten um ihn zeigt wieder einmal, dass es hohe Zeit ist, Berlin, soweit es Literatur treibt, offiziell und endgültig zur Provinz und das Reich zum Zentrum zu erklären. Da gibt es wenigstens noch ein paar Erwachsene.[...] Sie [die Schauspielerin] rettete was zu retten war — wie immer, wenn sie sich einsetzt. Sie bekam sogar die im übrigen für das Stück lebensgefährliche Übertragung von Atmosphäre und Dialekt aus dem Wienerischen ins Berlinische fertig — die man gescheiter vermieden hätte. Wiener Literaten und Berliner Volkstücken — das reimt sich nun einmal nicht¹¹⁵. (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24-X-1928)

No deu ser casual que aquest crític, Paul Fechter, assenyali també la truculència i degeneració de l'obra. Altres referències als trets austríacs són més directes, per exemple les paraules de Herbert Ihering (24-X-1928): «Eine Enttäuschung Walter Gynt, larmoyant, zu österreichisch (er muß komische Rollen spielen)»¹¹⁶, o de Ferdinand Junghans (24-X-1928), que es fixa en el llenguatge: «Viel Wienerisches ist in den

¹¹⁵ «Pel que fa a la resta, aquest *Volkstück* no té cap mena d'importància —no acaba de sonar bé del tot i l'interès per l'autor i el misteri que l'envolta no fan més que demostrar una vegada més que, pel que fa a la literatura, ja és hora de declarar oficial i definitivament Berlín província i el país, centre. Almenys per allí encara hi ha un parell d'adults. [...] Ella [l'actriu] va salvar el que es podia salvar, com sempre que intervé. Fins i tot va aconseguir conservar cert ambient i dialecte vienès en fer el trasllat al berlinès, trasllat ben perillós per a una obra com aquesta, i que s'hauria d'haver evitat amb una mica de seny. Perquè els literats de Viena i els *Volkstücke* de Berlín no acaben de rimar.»

¹¹⁶ «Qui va decebre és Walter Gynt, ploraner i massa austríac (només hauria de fer papers còmics).»

Verbrechern und wieder viel Akademisch-Jugendliches. – Auf dem beschrifteten Wege aber kommt dieser Bruckner nicht weit.»¹¹⁷ I després veiem que aquestes associacions són part d'una crítica negativa. En altres casos trobem el fenomen invers, és a dir, una opinió positiva pel fet que l'autor no és gens austríac en algun aspecte: «Österreicher ist er gewiss, das merkt man an kleinen Spracheigentümlichkeiten, und dann zeigt er eine Hämmerung, die man in seinem sanften Heimatlande sonst nicht findet»¹¹⁸ (Fritz Engel, 24-X-1928).

3.3.2. Gènere literari i posada en escena de l'obra

Un altre tema recurrent és la interrelació entre l'atmosfera fosca, alemanya —sovint associada a la truculència— i la mescla d'influències que la determinen. En realitat, només cal mirar una imatge de les diferents estrenes per veure que, efectivament, la posada en escena de Berlín és més fosca, però això no és necessàriament negatiu, al contrari: hom pot sentir-se ràpidament transportat a l'ambient d'un cabaret berlinès de finals dels anys vint.



Fig. 5. *Die Verbrecher*, Deutsches Theater Berlin, 1928. Extret de Weigel (1999: 164).

¹¹⁷ «Hi ha molt dialecte vienès i molt d'estil acadèmic típicament juvenil. Si segueix per aquest camí, aquest Bruckner no arribarà molt lluny.»

¹¹⁸ «No hi ha dubte que és austríac, això es veu en petites singularitats idiomàtiques, però també mostra una capacitat de colpejar que no s'acostuma a trobar en el seu delicat país natal.»



Fig. 6. *Les Criminels*, Th. des Arts, 1930. Fot. Manuel. Extret de Chiarini (1955: CLXXI).



Fig. 7. *Els criminals*, Teatre Romea de Barcelona, 1931. Torrents, Pau Lluís © MAE. Institut del Teatre

Encara que les fotos parlen per si mateixes, cal que analitzem el gènere o estil de la posada en escena a partir de les crítiques, o el que se'n desprèn, per veure si confirmen la percepció al primer cop d'ull d'un estil més aviat expressionista a Berlín que va guanyant en realisme en els altres dos contextos.

Comencem, però, amb una visió francesa. El següent fragment, de René Wisner, il·lustra molt bé la mescla d'influències que conflueixen en l'ambientació. A més, ens fa veure que la crítica francesa remet a la seva tradició naturalista, sense anomenar Hauptmann, el màxim exponent a Alemanya, que està en boca de quasi tots els crítics berlinesos:

C'est, justement, cette accumulation d'horreurs qui crée l'atmosphère de la pièce de Bruckner. Elle a une façon, presque irrésistible, d'ébranler les nerfs. Elle emploie un procédé de suggestion par saturation. [...] On rencontre dans ces trois actes **l'influence de nos naturalistes**, des grands russes, du freudisme et celle de nos habiles fabricants de mélés; mais lui, Bruckner, ne s'efforce pas à être habile. La surprise et la brutalité constituent sa «manière». C'est surtout l'atmosphère de ses trois actes, qui est allemande. Ils donnent bien l'impression d'être entourés par un ciel bas et noir, sous lequel on subit plus facilement, plus passivement qu'ici, le malheur, et où il semble être dans son élément. Est-ce une œuvre d'art que *Les Criminels* ? Mais, n'est-il pas déjà fort gentil qu'une pièce soit intéressante? (*Carnet*, 3-IV-32)

La correspondència catalana la trobem en Eduard Nicol i confirma la tendència en els tres àmbits a observar trets estrangers i acabar amb una opinió no del tot favorable de la posada en escena. Aquí, Nicol ho argumenta amb la falta d'encert en l'estil de la interpretació, encara que també sap valorar al llarg de la crítica l'originalitat de Bruckner per entrellaçar diversos conflictes dramàtics i l'adaptació escenogràfica que n'ha fet Fontanals al Romea. Al mateix temps, en el fragment que mostrem a continuació, Nicol posa en evidència el fràgil equilibri entre teatre comercial i artístic al Romea, a més de suggerir un possible motiu de rebuig entre certa crítica catalana, com és posar-la al sac de les novetats teatrals, donant a entendre que el públic no tenia temps de metabolitzar-les, en la línia del que apuntava D'Amico a propòsit d'Ibsen¹¹⁹:

Avui, Alemanya és un país dels més cultes, i per això (funesta relació!) és un dels més viciosos. Allí també s'ha originat aquest neonaturalisme, violent i desmesurat com totes les reaccions, que s'anomena el nudisme. [...]

Els [la companyia del Romea] la interpreten d'una manera naturalista i és evident que hauria escaigut millor una certa estilització de la dicció i dels gestos, que harmonitzant amb

¹¹⁹ «Due to this late reception, England and France saw a concentrated introduction of Ibsen's plays, which rapidly followed each other on the stage, sometimes without giving the audience enough time to "metabolize" them — and this contributed to a certain lack of understanding.» (D'Amico 2014: 12)

l'estilització de la *mise en scène* i amb el pensament de l'obra, hagués idealitzat certes situacions i certs detalls. No voldríem inculpar ningú. Ja és sabut que la companyia del Romea es veu obligada (per raons que ara no discutim ni ens cal conèixer) a representar tants *Reis de la llana* i tants *Milionaris del Putxet*, que no ens estranyariem que per aquest camí, i exagerant les coses, arribessin a gairebé perdre el sentit artístic. El públic de la casa ja va per aquest camí. (*La Veu de Catalunya*, 7-IV-1931)

Quant al gènere, Eduard Nicol exemplifica la percepció general de la crítica catalana que es tracta d'una obra naturalista, ja en el context original, tot i que precisa més, perquè sabem que el naturalisme havia quedat superat i si de cas l'obra s'emmarcaria dins d'un neonaturalisme, nudisme com diu ell, o més exactament el que seria un nou expressionisme que torna a mirar la realitat, amb les seves parts fosques; en realitat està definint, sense saber-ho, la Nova Objectivitat, que és el terme que apareix en algunes crítiques alemanyes per referir-se a l'expressionisme tardà¹²⁰. En aquesta petita evolució des del primer naturalisme, passant per l'expressionisme, a la Nova Objectivitat en el context original de l'estrena, que es queda en un naturalisme i/o realisme en els contextos d'arribada, potser trobaríem l'explicació de les diferents posades en escena.

L'expressionisme (o neonaturalisme com diu Nicol) ja comporta certa estilització, mentre que en el muntatge del Romea fan una interpretació naturalista —que ve a ser un sinònim de realista— i és precisament el punt que critica, mentre observa agudament que li hauria anat millor certa estilització. Per això no és desencertat que, per exemple, Cortés des de *Mirador* també destaquí el «realisme excel·lent, amarg i implacable de l'obra», perquè tot són aspectes del mateix estil, només que el ventall des de la tradició alemanya és molt més ampli, com veurem tot seguit.

Sobre la posada en escena original, ja trobem una posició semblant a la de Nicol, en el sentit d'opinar que s'haurien pogut suavitzar o estilitzar certs aspectes desagradables de l'obra. És la de Hugo Kubsch:

Als soziologischer Kritiker vermenschlicht Bruckner seine Argumente mit billigen Gefühlen; als Ankläger gegen die Justiz holt er sie aus einem Phrasentümpel; als Dichter beschwert er sie mit überlebtem Naturalismus. So schwächt er alle Argumente ab, was ihm besonders schadet, weil er im Geistigen, im Analytischen stark und überzeugend sein kann. [...] **Hilpert hätte den**

¹²⁰ Entre d'altres, s'hi refereix, per exemple, Max Alsberg (*Berliner Tageblatt*, 30-X-1928). Vegeu annexos.

straffen, manchmal widerlichen und peinlichen Naturalismus Bruckners ruhig mildern können, ohne dem Ganzen zu schaden.¹²¹ (*Deutsche Tageszeitung*, 24-X-1928)

Cal advertir que a Berlín, els partidaris de suavitzar el naturalisme més cru de l'obra recriminen al director, Hilpert, no haver fet aquesta tasca; en canvi a Catalunya trobem l'altra cara de la moneda, que és lloar el traductor per haver suavitzat les coses més desagradables. Això evidencia que el públic alemany era més exigent o, d'alguna manera, estava més preparat o avesat a productes d'aquesta mena. Vegem tot seguit la posició d'un crític barceloní anònim¹²²:

Los argumentos son de la más baja estofa. Perfectamente canallas. Todas las influencias freudianas y maltusianas pesan sobre estos muñecos que se mueven en escena, y los llamados problemas sexuales ocupan el primer plano en las reacciones pasionales de cada uno de ellos. Deprimente y relajado espectáculo. Asco y lástima causan todas esas figuras creadas al influjo de mentalidad colectiva extendida hoy en Alemania y que se transmite como ponzoña asqueante a través del mundo por el vehículo de obras teatrales y novelas.

La traducción de Millás Raurell, discreta. El eximio autor catalán ha tenido el buen gusto de no emplearse a fondo. (*El Correo Catalán*, 5-IV-1931)

La crítica francesa estaria en un terme mig: es lloen els traductors pel seu realisme, tot i ser conscients que poden haver variat alguna cosa. És el cas de Paul Chauveau:

Avec des scènes pittoresques bien venues et rapides et d'autres, lentes, bavardes et un peu prétentieuses, cette pièce nous a paru plus intéressante qu'émouvante dans son ensemble. Nous ne saurions juger de l'**exactitude de la traduction** en tant que traduction, mais la version que nous avons entendue est **excellente, précise et d'un heureux réalisme, fort bien transposé**. Il faut en savoir gré à Mme Steinhof et à M. Mauprey. (*Les Nouvelles littéraires*, 7-XII-1929)

Per acabar amb aquesta aproximació a tres bandes sobre la posada en escena, cal remarcar que a França el crític Jean Prudhomme destaca l'element satíric de l'obra, que es va mantenir malgrat la dificultat:

Au second acte, le décor présente en coupe la cour d'assises et différents tribunaux. C'est alors une tragi-comédie satirique, mordante et désolante, car elle tend à démontrer que la loi ne frappe jamais le crime. [...]

¹²¹ «Com a crític social, mescla massa els seus arguments amb sentiments barats; com a acusador de la justícia, els treu d'un torrent de frases; com a poeta, els vol conferir més pes amb restes de naturalisme. De manera que debilita tots els arguments, cosa que el perjudica perquè a nivell espiritual i analític pot ser molt fort i convincent.[...] **Hilpert hauria pogut suavitzar tranquil·lament el naturalisme desagradable i en algun moment repugnant de Bruckner sense perjudicar gens l'obra.**»

¹²² Però en la mateixa línia de lloar el traductor per «atenuar» trobem la crítica de P. R. des d' *El Matí*, 9-IV-1931. D'altra banda, Domènec Guansé (*La Publicitat*, 7-IV-1931), Ambrosi Carrión (*La Nau*, 7-IV-1931) i Joan Cortès (*Mirador*, 16-IV-1931) simplement lloen el traductor (vegem annexos).

La réalisation, l'interprétation de cette œuvre ont certainement suscité des difficultés exceptionnelles, il faut le reconnaître.
Pourtant, la peinture dramatique ou ironique est frappante : les couleurs ne s'en affaiblissent jamais. (*Le Matin*, 25-XI-1929)

En definitiva, és ben probable que la ironia, la pintura dramàtica i inclús la caricatura siguin elements clau per trobar el punt just de naturalisme i d'estilització sense escandalitzar-se davant la manca d'autenticitat dels jutges. Curiosament, una visió així la dona un jurista mateix, Heinrich Lindenau:

Hier können und dürfen sich Kunst und Natur nicht decken; es liegt im Wesen der Bühnenkunst begründet, daß sie übertreibt und unterstreicht, zusammendrängt, verallgemeinert und typisiert. Ein ungeschminktes Gesicht ist im Rampenlichte unmöglich, es würde leichenhaft und ausdruckslos wirken ohne die aufgesetzten Farben und Striche, die erst die bühnenfähige Maske machen. Ebenso wenig kann selbst der höchste Naturalismus „wirkliche Menschen“ auf die Szene stellen. Vielmehr müssen Verfasser und Darsteller zusetzend und fortlassend die Natur zum Kunstwerk umschaffen, um im Zuschauer den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen. Unter diesem Gesichtswinkel müssen auch die Richter des Verbrecherdramas gewürdigt werden¹²³. (*Deutsche Juristen-Zeitung*, 1929)

Més enllà de la posada en escena, si ens fixem en els comentaris de la crítica en relació al gènere literari de l'obra, observem que la de Berlín, quan es parla de naturalisme dona molts més detalls. No només es parla de «naturalisme sublimat en el terreny psicològic» en el fragment citat més amunt del *Berliner Zeitung*, sinó que un altre crític, Ernst Heilborn, titlla fins i tot Bruckner de «Prestissimo-Naturalist»:

Ein Augenblicksphotograph und auch ein Gestalter. Ein Sensationsbeflissener und auch ein Grübler. Ein sichtlich Begabter, ein Könnner, der aber in keinem Zuge die Bühne, den Reflektor und beider Möglichkeiten über der Literatur vergißt.
Er baut sich ein Dramenhaus und verkoppelt vier Dramen. Hat vom Lichtspiel gelernt und läßt die Szenen durcheinanderwirbeln. Gibt aber als bald auch die tendenzgenehme Auswirkung [...]
Der Prestissimo-Naturalist flüchtet —denn hier ist Abschluß Flucht— in die Idee. Der künstlerische Reporter ist auch Leitartikler. [...]

¹²³ «Art i natura ni poden ni han de coincidir; en la base de l'art escènic es troba la seva tendència a exagerar, subratllar, concentrar, generalitzar i tipificar. A l'escenari no es concep una cara sense maquillar, no tindria força d'expressió, seria cadavèrica si no li possessin els colors i les marques que tenen les màscares a punt de sortir a escena. De la mateixa manera, el naturalisme més elevat tampoc és capaç de posar sobre l'escenari "persones de veritat". Cal més aviat que l'autor i els actors canviïn la manera de transformar la natura en obra d'art, ja sigui afegint o suprimint, per tal de produir en l'espectador la impressió buscada. I els jutges d'aquest drama de criminals també s'han d'interpretar sota aquest punt de vista.»

Kein Zweifel, er macht aus der Sexualnot eine Pikanterie. Er findet aber auch künstlerischen Übel im Tempo. [...] Die „Verbrecher“ lassen eine Reihe unbeantwortbarer Fragen dahinten¹²⁴.
(*Die Literatur*, 1928-29)

És clar que el problema del tempo, de la fugida cap a la idea i les preguntes sense resposta també es cospa a la crítica parisenca i barcelonina, encara que sense tanta precisió o sense parlar de naturalisme. Certament, hem vist que Eduard Nicol era prou precís en referir-se a l'estil de la posada en escena; Valentí Moragas (*Diario de Barcelona*) ho és una mica menys quan diu que Bruckner «se considera en la actualidad uno de los principales representantes del naturalismo teatral alemán», però simplement es fa ressò de la premsa francesa, com hem vist abans (3.2.1).

Cal dir que a la recepció crítica catalana també hi ha qui veu la part educativa de pintar els horrors humans, i potser no és casualitat que aquesta visió de l'obra surti d'un crític, Bernat i Durán, que de seguida troba referents culturals en el context d'arribada, ja siguin de la cultura d'origen que s'han rebut anteriorment o catalans que recorden l'original, i d'aquesta manera el xoc cultural és menor:

E. M. Remarque ha pintado los horrores de la guerra en *Nada de nuevo en el oeste* y Bruckner ha pintado en *Enfermedad de la juventud* los desórdenes que se producen en los jóvenes posteriores a la guerra, y en *Los Criminales*, los horrores que en forma de vicios amenazan a los seres de sensibilidad atrofiada. Ha pintado esos horrores para proclamar, en definitiva, una tendencia, una acusación contra la justicia y la organización alemanas, en su aspecto educativo, al tiempo que ha señalado la lucha que existe entre los deberes y los vicios que constantemente se libra en el alma del hombre moderno. [...] La obra, diríamos, es de “distrito V alemán”, como calificaban antaño ciertas obras los barceloneses; pero escrita con un talento y una preparación cultural rarísimas veces apuntadas en nuestra escena, por no decir nunca. (*El Noticiero Universal*, 6-IV-1931)

Un cas semblant el trobem a França en la crítica de Marcel Belvianes per al diari d'esquerres *Le Ménestrel*. Es torna a destacar la sàtira de la justícia a l'obra, que es veu com una influència positiva, i s'estableix la relació amb un altre autor alemany conegut per satíric, de qui demana la necessitat de ser difós en francès i ja n'avança uns versos

¹²⁴ «Sap captar el moment com un fotògraf i al mateix temps crear. Vol causar sensació i també reflexionar. És evident que té talent i n'entén, però en cap moment s'oblida de l'escenari, del focus, i això va en detriment de la literatura.

Construeix un edifici dramàtic i hi situa quatre drames. Ha après a fer anar el joc de llums i fa voltar les escenes. Però de seguida vol controlar tendenciosament [...] **El naturalista prestissimo fuig –perquè aquí la conclusió és una fugida– cap a la idea.** El reporter artístic és al mateix temps columnista. [...] Resulta interessant comparar aquest naturalista prestissimo d'avui amb el lent naturalisme d'abans-d'ahir. No hi ha dubte que converteix la necessitat sexual en picantor. Però aquest tempo també té la part negativa a nivell artístic. [...] Els “*criminales*” deixen un grapat de preguntes sense resposta al seu darrere.»

—que no hem transcrit aquí, però es troben als annexos. Així, tot i que l'autor en qüestió, Kurt Tucholsky, no s'hagués acollit encara, Belvianes traça un pont per fer-ho i ofereix un marc que facilita la rebuda de *Les Criminels* :

Ce qui, à mon avis, constitue le meilleur morceau de la pièce du Théâtre des Arts, c'est la satire très adroite, très perçante, très audacieuse de la justice (6). Il n'est peut-être pas inutile de faire connaître aux lecteurs du *Ménestrel* que, depuis plusieurs années, les partis de gauche mènent en Allemagne une campagne extraordinairement violente contre les tribunaux. (9) J'ai sous les yeux un livre remarquable, intitulé *Deutschland über alles*¹²⁵, dirigé contre l'Allemagne impérialiste. L'auteur, Kurt Tucholsky, dont nous aurions le plus grand intérêt à répandre chez nous les ouvrages, y prend naturellement à partie les juges de son pays. Voici quelques vers que j'extrait de son livre et qui pourraient servir d'exergue à la pièce de M. Bruckner. (*Le Ménestrel*, 6-XII-1929)

Cal advertir que si a les crítiques catalanes es parla relativament sovint de naturalisme, possiblement és perquè prenen en consideració els naturalistes francesos, i la pròpia tradició heretada del tombant de segle, ja que en cap moment s'esmenta el nom de Hauptmann, com a França. Segurament també es deu al fet que a Catalunya eren més reconegudes artísticament les seves obres oníriques —la “Biblioteca De Tots Colors” n'havia editat quatre que barrejaven «el vessant social proper al teatre d'idees amb el de caràcter fantàstic» (Gallén 2001: 55). De totes maneres, també se'n coneixien d'altres, no oníriques, i *Die Weber (Els Teixidors)*, la seva obra naturalista per excel·lència, l'havia dut a escena Adrià Gual amb la pròpia companyia del Teatre Íntim el 1904 al Teatre de les Arts de Barcelona. La *Biblioteca Teatralia* va publicar l'any 1909 la traducció catalana de l'obra a càrrec de Carles Costa i Josep Maria Jordà. Per això pot sorprendre que el Hauptmann naturalista no sigui esmentat per la crítica catalana, quan era prou conegut. En canvi, el seu nom de referència apareix constantment a les crítiques alemanyes; de fet, de la cuinera Ernestina es diu més d'un cop¹²⁶ que sembla la senyora John de l'obra de Hauptmann *Die Ratten*. I Ihering afegeix: «eine Frau John aus den *Ratten* in einer Wedekindwelt.»¹²⁷

¹²⁵ Kurt Tucholsky (1929). *Deutschland, Deutschland über alles*, Berlin: Neuer Deutscher Verlag.

¹²⁶ La llista dels que el relacionen amb Hauptmann és prou llarga: H. Ihering, *Berliner-Börsen-Courier*, 24-X-1928; M. Jacobs, *Vossische Zeitung*, 24-X-1928; W. H. Stern, *Neue Zeit*, 26-X-1928; W. Haas, *Der Montag Morgen*, 29-X-1928 o M. M., *Neue Zürcher Zeitung*, 29-X-1928 (vegeu annexos).

¹²⁷ «Una senyora John de *Les rates* en un món de Wedekind.»

Com veiem, en la crítica alemanya es donen molts més matisos perquè les influències de la pròpia tradició són també moltes més. Així per exemple, si Eduard Nicol parla de neonaturalisme, Fritz Engel, en el context d'origen s'esplaia més:

Der bitterste Naturalismus jener Epoche, den man vielfach begraben aber niemals getötet hat, war noch süß, gemessen an der Grausamkeit dieses Dramas. Gigantisch lebt er wieder auf, vor einem Publikum, das dem damaligen nicht gleicht, das inzwischen die letzte Abhärtung erfahren hat und sich zum Gerassel der Nervenpauke drängt. Dieser neue Naturalismus hat auch die knappere Ausdrucksform unserer Zeit. Er hat die leichtere Hand, die alle technischen Bühnenpraktiken ausnutzt; das verstärkt noch seinen Mut der Schonungslosigkeit.¹²⁸ (*Berliner Tageblatt*, 24-X-1928)

Altres vegades l'etiqueta de naturalista es relaciona només amb algun aspecte determinat de l'obra, «den naturalistischen Grundton der Dialoge»¹²⁹ (*Hannoversches Tageblatt*, 30-X-1928), o part: «Dieser Akt ist eine sehr fein beobachtete und nachgezeichnete Milieustube»¹³⁰ (*Fränkischer Kurier*, 1-XI-1928); «Die einzelnen Szenen sind in naturalistischem Stil mit großer, lebendiger Energie gestaltet»¹³¹ (*Dramaturgische Blätter*, 7-XI-1928).

La idea de reproduir un *milieu* també es destaca a França, on fins i tot hi ha un crític que explica així l'èxit de l'obra; pel determinisme que domina cada vegada més als escenaris i que és el que la gent vol veure: l'individu dins de l'engranatge social, més que no pas l'evolució d'un personatge.

Je l'ai signalé déjà, longtemps avant la guerre, le théâtre devient chaque jour plus déterministe, plus social et moins individuel : **le caractère est déterminé par le milieu**, les humaines ne sont plus que des pantins manœuvrés par des fils sociaux, ce n'est plus l'évolution d'un caractère que nous demandons à la scène, mais la vision des rouages sociaux qui se commandent et s'entremêlent devant nos yeux comme les rouages d'une montre. Or, c'est comme l'intérieur de cette horloge sociale qui nous apparaît sur la scène du Théâtre des Arts. (*Journal*, 26-XI-1929)

¹²⁸ «El naturalisme més amarg d'aquella època passada, que sovint havien enterrat però mai havia mort del tot, encara era dolç comparat amb l'atrocitat d'aquest drama. Aquell naturalisme ressorgeix gegantíment davant d'un públic que no s'assembla al de llavors i que entretant ha hagut d'experimentar l'enduriment extrem i ara s'aplega per tocar estrepitosament el timbal dels nervis. Aquest naturalisme nou té a més la forma d'expressió més concisa que existeix avui. Té la mà més lleugera a l'hora de fer servir totes les pràctiques i tècniques escèniques; això reforça el seu coratge per presentar les coses sense embellir-les.»

¹²⁹ «El to fonamentalment naturalista dels diàlegs.»

¹³⁰ «Aquest [primer] acte ve a ser un retrat fidel i gairebé una reproducció d'un *milieu*.»

¹³¹ «Les escenes, aïlladament, tenen un estil naturalista i una gran energia, molt dinàmica.»

De totes maneres, encara que a Berlín es parli sobretot de naturalisme, també es fa esment del realisme, igual que a la crítica barcelonina. Així, si, com hem dit, Joan Cortés (1931) observava una «força d'observació agudíssima i d'un realisme excel·lent, amarg i implacable», també ho feia Fritz Engel en un altre fragment de la crítica citada més amunt: «Das alles, bis auf jene wenigen Überspitzungen des Ausdrucks, ein Stenogramm der Wirklichkeit. Haarscharf die Zeichnung der kontradiktorischen Verhandlungen, glänzende Reportage».¹³² N'hi ha d'altres, com Alfred Maderno que fins i tot titula el seu article en el *Berliner Lokal-Anzeiger* (23-X-1928): «Ein Über-Realist schildert krankes Leben».¹³³ Si bé trobem aquí i allà alguna que altra opinió divergent pel que fa al realisme.

Das neue Drama versetzt uns in eine abenteuerliche Anhäufung von Krankhaftigkeit, Unglück, Verbrechen, Niedrigkeit, demonstriert sämtliche heikle Paragraphen des Strafgesetzbuches – und **bleibt nicht einmal in dem neutralen Realismus des alten**¹³⁴. Im Gegenteil. [...] Hier ist kein ungeschminkter Realismus mehr. Hier ist Kniff und Literatur; eine in dicksten und nicht einmal originellen Farben aufgetragene Tendenz¹³⁵. (*Kreuz-Zeitung*, 24-X-1928)

Molta literatura, molta afectació en alguns aspectes, **molt verisme de detall** en d'altres, **però en conjunt, una visió completament falsa i desviada**. Cap repugnància no és estalviada a l'espectador, sense que en canvi li sigui donat el confort moral d'una sàtira ben feta i neta d'intenció. (P[au] R[omeva], *El Matí*, 9-IV-1931)

Però aquestes opinions venen de crítics que veuen sobretot la tendència, fet gens sorprenent tenint en compte que els dos exemples procedeixen de diaris catòlics. El cert és que en general se sol destacar la capacitat de l'autor de retratar la realitat, especialment en els diàlegs. Potser la diferència és que a Berlín el llenguatge realista es lloa sense reserves —hi ha reserva només quan deixa de ser realista per ser patètic— i a Barcelona algú lloa la tasca del traductor d'atenuar el realisme, com vèiem en el fragment citat més amunt d'*El Correo Catalán* que apuntava que el traductor «ha tenido el buen gusto de no emplearse a fondo». Veiem l'exemple berlinès:

¹³² «Tot plegat, a part d'algunes exageracions expressives, constitueix un mirall de la realitat. El retrat dels judicis contradictoris és molt exacte, un reportatge brillant.»

¹³³ «Un hiperrealista retrata una vida malalta.»

¹³⁴ Es refereix a *Krankheit der Jugend*.

¹³⁵ «Aquesta nova obra és un cúmul inversemblant de desgràcies, crims, morbositats i baixeses, denuncia articles sencers del codi civil amb la seva controvèrsia i **en cap moment manté el to neutral i realista de l'altra obra**. Al contrari. [...] Aquí ja no trobem un realisme descarnat. Tot és truc i literatura: tendència tenyida d'un color ben exagerat que ni tan sols és original.»

Während die Sprache des Stückes überall strengstens realistisch und packend wirklichkeitstreu ist, sprechen gerade diese Frauen pathetisch, wenn nicht geschwollen. Die eine redet von der „Heiligkeit des Beischlafes“. Und jene Köchin, die einen Mann an sich fesseln will, indem sie gebärt, oder doch das Gebären vorschützt, sagt der schwangeren Tipperin, die das Kind ihr leihen soll und allzu heftig auf der Schreibmaschine arbeitet: „Sie klopfen Sargnägel für das Kind!“ Das ist sehr bezeichnend. Rhetorisch ein falscher Ton, aber doch aus dem echten Schwung der Seele entstanden, die hier ein menschenfreundliches Verlangen empfindet. Es ist auch mehr als das Kontrastbedürfnis des Dramatikers. Es ist ein ganz naives und darum poetisches Mitleidsgefühl mit den Schwächeren, die auch die Besseren sind.¹³⁶ (F. Engel, *Berliner Tageblatt* 24-X-1928)

No obstant, un crític català com Domènec Guansé sap valorar la tasca del traductor tot precisant que «atenuar» no vol dir «llevar realisme», simplement és que, segons ell, l'obra suposa gairebé un xoc en el panorama teatral:

Segons tenim entès, el traductor ha atenuat una mica certes expressions; però evidentment no els ha llevat realisme ni en déu haver aminorat la seva força. El diàleg és contundent, agre i cantellut, com correspon a una concepció tan negra de la vida. Probablement, en català no havia estat representat res de tan atrevit pels sentiments que s'hi expressen, ni –dintre d'una absoluta correcció i bon gust literari– per la contundència dels conceptes. (*La Publicitat*, 7-IV-1931)

Domènec Guansé comença l'article afirmant que es tracta d'una «obra ben representativa d'una època i d'un poble, com el germànic, que té tots els valors morals en crisi», i l'acaba, després de valorar positivament tots els aspectes, fent extensiu el caràcter representatiu de l'obra:

És doncs, tot plegat, ho repetim, tant per la tècnica com pel contingut, una obra ben representativa dels nostres dies; una obra singular que segurament desvetllarà la curiositat del públic, amb la seva atracció misteriosa i els seu torbador encís morbós.

És inevitable haver de pensar en la ideologia dels crítics i/o dels diaris. Així, és normal que la percepció de Guansé sigui molt diferent de la del crític d'*El Correo Catalán*, diari conservador vinculat al carlisme. En canvi, *La Publicitat*, juntament amb *La Rambla*, era un dels diaris «més influents del catalanisme d'esquerres», tal com reconeix Francesc Foguet (2008: 6) en el seu article «Domènec Guansé: entre el

¹³⁶ «Pel que fa al llenguatge de l'obra, si pertot arreu és d'un realisme del més cru i fidel a la realitat fins al punt d'emocionar, justament aquestes dones parlen en un estil patètic, si no ampul·lós. L'una parla del caràcter sagrat de la copulació. I la cuinera que infantant, o fent veure que infanta, vol lligar un home al seu costat li diu a la mecanògrafa embarassada, que li ha de prestar el fill i que treballa amb massa ímpetu a la màquina d'escriure: "Està clavant els claus del taüt del nen!" Això és molt simptomàtic. Des del punt de vista retòric no és massa encertat, però sorgeix d'un impuls de veritat, d'una ànima que aquí té un sentiment filantròpic. També és més que una necessitat del dramaturg de buscar un contrast. És un sentiment de compassió completament naïf i per tant, poètic vers els més dèbils, que són també els millors.»

periodisme i la literatura (1924-1939)» que obre el recull d'articles de l'articulista per a *La Publicitat* (2008). A més, Foguet recorda que a banda de l'activitat periodística, Guansé va escriure novel·la i teatre, cosa que dona més valor a la seva apreciació sobre el virtuosisme teatral de Bruckner.

En realitat, quan Guansé insisteix en el caràcter representatiu de l'obra, s'està acostant a la definició que reben a Berlín aquestes peces representatives «d'una època i d'un poble, com el germànic»: *Zeitstücke*, nom que utilitzen alguns crítics berlinesos, com veurem en les següents línies de Kurt Pinthus. De fet, com hem dit en l'apartat 2.1, Karin Hörner (1986) reconeixerà anys més tard en estudiar aquestes peces tan populars a finals de la República de Weimar, que Bruckner amb *Die Verbrecher* va ajudar a establir el gènere.

Ich sehe ein, daß dies Stück, wie schon gesagt, kein Kunstwerk hoher Dramatik ist. Und dennoch muß abermals gesagt sein, daß das Stück **ein nützliches Stück, ein gutes Zeitstück** ist, wie wir es brauchen und sehen wollen: fast in jedem Satz spannend, erregend, aktuell, wirksam¹³⁷ ... (K. Pinthus, 8 *Uhr-Abendblatt*, 28-X-1928)

Un altre corrent que s'esmenta en relació a l'obra, com no podia ser d'altra manera havent parlat de Goethe i Schiller com a possibles influències, és el preromanticisme: «Er ist ein *Stürmer und Dränger* von 1928»¹³⁸, segons el crític Willy Haas (29-X-1928).

Per acabar aquest punt, val la pena citar de nou el doctor en dret Max Alsberg, qui sintetitza molt bé el creuament de gèneres que es veu a l'obra, i és curiós que aquesta síntesi torni a venir d'un jurista, igual que abans quan parlàvem de la posada en escena:

Der moderne Realismus oder, um eine beliebige Formulierung der Gegenwart zu gebrauchen: die neue Sachlichkeit hat die Auffassung herrschend werden lassen, dass uns ein Kunstwerk ästhetisch nur dann zu befriedigen vermag, wenn es seinen Stoff aus dem Alltag holt. Kein Wunder, dass deshalb das Justizproblem dem dramatischen Schaffen unserer Zeit besonderen Anreiz und reichen Stoff gegeben hat.¹³⁹ (*Berliner Tageblatt*, 30-X-1928)

¹³⁷ «Reconec, com he dit abans, que no és una obra d'art d'aquelles sublimes. I tot i així cal tornar a dir que és **una obra útil, un bon Zeitstück**, d'aquells que necessitem i volem veure: emocionant gairebé a cada frase, commovedor, actual, efectiu...».

¹³⁸ «És un preromàntic, del *Sturm und Drang* de 1928.»

¹³⁹ «El realisme modern o, si fem servir una expressió actual qualsevol la Nova Objectivitat, ha estès l'opinió que una obra d'art només ens pot satisfer estèticament si el tema prové de la vida diària. No és d'estranyar doncs que la problemàtica de la justícia hagi proveït els autors dramàtics del nostre temps d'al·licient i d'una gran quantitat de temes.»

3.3.3. Interpretació

Ens acabem de referir al gènere literari i hem constatat que aquest també afecta a la interpretació. Així, sembla que la crítica francesa valora el realisme, si més no al contrari que a Catalunya segons Nicol —que trobava que a l'obra li hauria escaigut una interpretació menys naturalista i més estilitzada— i lloa Georges Pitoëff com a actor perquè ha creat un personatge autèntic deixant les estilitzacions i els misticismes a què tenia el públic acostumat. Aquesta és l'opinió de G. de P.:

Pitoëff jouait le rôle du garçon de café ; il l'a fait avec infiniment d'esprit, de sentiment et de justesse, et c'est une joie pour nous que de voir cet excellent artiste abandonner enfin ses litanies mystiques de théâtre d'avant-garde, ses attitudes exaspérants de génie incompris autant qu'inintelligible: il a fait là une remarquable création digne de son véritable tempérament. (*Journal*, 26-XI-1929)

La crítica francesa és unànime pel que fa a la bona valoració de la interpretació, com ho són també la berlinesa i la catalana. En els tres muntatges s'enalteix sobretot el paper de la parella d'actors principals. En el cas berlinès: «Die Höflich macht daraus mit wahrhaft unerhörter Großartigkeit des Spiels etwas Unvergeßliches» [...] «Überraschend daneben der Kellner von Hans Albers, einfach lebensvoll und von natürlichem Humor»¹⁴⁰ (*Berliner Morgenpost*, 25-X-1928); a Catalunya, compartida amb el traductor i l'escenògraf: «Bien merecidos los aplausos que, reiteradamente con él (Millàs-Raurell) y el escenógrafo Fontanals, compartieron María Vila, Pío Daví y los restantes intérpretes» (*La Noche*, 6-IV-1931). I en la francesa:

G. Pitoëff joue cette pièce d'ailleurs d'une manière admirable, le rôle de Gustave est un de ses meilleurs rôles. Que dire de Mme Pitoëff dans le rôle d'Ernestine ? Sa perfection sans cesse affirmée décourage l'épithète. Elle est admirable. Toute la troupe, parmi laquelle il faut citer Mlle Raymone et M. Jean Hort est excellente et homogène. (*Les Nouvelles littéraires*, 7-XII-1929)

Si de cas, pel que fa a la direcció veiem alguna opinió, com la de Norbert Falk al *Berliner Zeitung*, que es lamenta que el director no li hagi estalviat cap efecte còmic a la minyona amb el seu parlar berlinès¹⁴¹, o el crític citat més amunt, Kubsch, que trobava

¹⁴⁰ «Höflich fa un treball inoblidable i al seu costat el cambrer Hans Albers està sorprenent, ple de vida i amb un humor natural.»

¹⁴¹ «sehr keß das berlinernde Dienstmädchen der Käthe Lenz, vom Regisseur leider nicht von Possenwirkungen abgedrängt.»

que Hilpert hauria pogut suavitzar el naturalisme més cru de l'obra, en la línia d'Eduard Nicol a qui desagradava el to naturalista dels intèrprets; però tret d'aquests comentaris, la crítica es dirigeix més sovint a l'obra o l'autor. Només cal veure com clou la crítica Alfred Maderno, després d'elogiar els matisos interpretatius de Lucie Höflich com a Ernestina, Hans Albers com a Tunichtgut i en general el treball interpretatiu de la resta de l'elenc: «Der Beifall war entsprechend stark. Soweit er auch dem Werk galt, war er jedoch nicht frei von Widerspruch»¹⁴². Altres, com Paul Fechter, van encara més lluny a l'hora d'enaltir el treball interpretatiu de Lucie Höflich en detriment de l'autor, tot assenyalant que és ella qui salva l'obra:

Ernestine, die Köchin, war Frau Höflich. Sie war selbsverständlich in allem herrlich, was sie von sich aus brachte: der Autor aber half ihr nicht sich zu bringen, sondern behinderte sie. Bloß Köchin und Eifersucht und Kindhabenwollen — das ist zu wenig, und wenn Frau Höflich dem armen Mann nicht aus ihrem Reichtum freigebig vorgeschossen hätte — das Gastmahl wäre gar zu ärmlich geworden. Sie rettete was zu retten war — wie immer, wenn sie sich einsetzt.¹⁴³ (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24-X-1928)

Però enaltiments semblants de l'actriu principal els trobem en els altres contextos, cosa que no fa més que demostrar el pes i la dificultat d'aquest paper en l'obra i la bona tria de les actrius. A França, s'hi refereix gairebé cada crític; Paul Block diu clarament que és el millor que Ludmilla Pitoëff ha fet després de la *Santa Joana* de Shaw, o la crítica de *La Rampe*:

Quand à Mme Ludmilla Pitoëff, qui a consenti à nous présenter le visage sombre et obstiné d'une domestique bornée, mais mystique et amoureuse jusqu'au crime, elle nous est apparue l'autre soir une fois de plus comme une des grandes comédiennes de notre époque. (*La Rampe*, 1-XII-1929)

Cal destacar la perspectiva del mateix autor, que es va desplaçar a París per veure l'estrena al Théâtre des Arts, tal com recull el doctor Moreno (2014: 182). Bruckner anotà el dia 15 de novembre de 1929 en el seu diari, després d'assistir a l'assaig general

¹⁴² «Els forts aplaudiments van estar a l'altura [del treball interpretatiu]. Només hi havia alguna contradicció pel que fa a l'obra.»

¹⁴³ «Ernestina, la cuinera, era la senyora Höflich. Per descomptat, va estar brillant en tot, tot el que tocava per la seva part, però l'autor no hi va ajudar gaire, més aviat la va dificultar. Simplement una cuinera gelosa que desitja tenir un nen; tot plegat és massa poc, i si la senyora Höflich no hagués anat per davant del pobre home desplegant tota la seva riquesa, el festí hauria estat massa pobre. Ella va salvar el que es podia salvar, com sempre que intervé.»

i rebre una bona impressió, el següent: «Ludmilla überraschend intensiv in der Einfachkeit¹⁴⁴», mentre que posteriorment va considerar dues vegades que Henri Vermeuil era un pèssim Tunichtgut. Suposem que Georges Pitoëff també ho devia veure, per això de seguida va fer ell mateix el paper del cambrer.

Com veiem, Ludmilla va demostrar ser una gran actriu i més encara si com reconeix Jacqueline Jomaron (1979: 69) justament detestava el paper:

Les Criminels de Bruckner sont un très grand succès et tiennent six mois l'affiche, et l'auraient tenu encore si Ludmilla, épuisée par son rôle de cuisinière criminelle qu'elle déteste, n'avait supplié son mari d'arrêter la pièce.

També comparem la seva actuació amb altres papers representats, però és curiós que a França se l'associa a un personatge de Shaw: «das Beste, was die Pitoëff seit ihrer Johanna uns gegeben hat»¹⁴⁵, en paraules del corresponsal alemany a París del *Berliner Tageblatt* (23-XI-29), mentre que a Alemanya, els dos personatges que més s'esmenten per comparar l'Ernestina de Lucie Höflich són del teatre de Hauptmann, la senyora John de *Die Ratten* i la protagonista de *Rose Bernd*, que s'havia representat a Catalunya: «Ihre Rose Bernd noch einmal und wieder anders»,¹⁴⁶ en paraules de Fritz Engel. Potser a Catalunya és on queda més diluïda la lloança de Maria Vila al costat de Pius Daví i els altres intèrprets, encara que igualment es destaquí com als altres llocs. Cal dir que la referència a la *Santa Joana* de Shaw també apareix, però no per comparar l'actriu principal, sinó tota l'obra:

Els criminals de Bruckner resulta una obra de tesi tot i que l'autor ha ambicionat de posar-la en un pla superior al que ocupen aquestes obres que habitualment en diem de tesi; en el pla en què es troba una *Santa Joana*, de Bernard Shaw, per exemple. (E. Nicol, *La Veu de Catalunya*, 7-IV-1931)

Veiem igualment un exemple català que destaca el treball de l'actriu principal:

A María Vila no se le puede decir que interpreta bien los papeles, pues es ella la que crea los personajes, con su temperamento trágico y su talento artístico, hoy por hoy, únicos en la escena

¹⁴⁴ «Ludmilla, d'una intensitat sorprenent per la seva senzillesa».

¹⁴⁵ «El millor que ens ha donat la Pitoëff des de la seva Johanna». Es refereix a l'obra de Shaw del mateix nom, *Saint Joan*.

¹⁴⁶ «És com si tornés a fer de Rose Bernd però diferent.»

catalana. En donde existe un personaje de más o menos importancia, si María Vila lo hace, crece y le da tal relieve que adquiere el carácter del protagonista. (*El Liberal*, 6-IV-1931)

El mateix crític, anònim, aplaudeix en general la resta d'intèrprets, el director, l'escenògraf i el resultat final del muntatge; tal és el seu entusiasme que, tot adoptant una perspectiva comparada, el considera un èxit més gran que a les ciutats precedents:

«Como decíamos el viernes, *Els criminals* ha tenido varias semanas en jaque a Pío Daví y a toda la compañía, para poder presentar la obra como en Berlín, París, o quizá mejor, y así ha resultado» (Ibídem).

La tendència en els tres contextos és la de fer una valoració general de la interpretació, destacant la parella d'actors principals i algun més —a Catalunya sona molt el nom de Maria Lluïsa Rodríguez—, i són pocs els crítics que comenten trets destacats de cada actor i actriu. Val a dir que a Alemanya en són més (M. Jacobs, Hans W. Fischer, H. Ihering, F. Engel, entre d'altres¹⁴⁷) els que enumeren amb detalls els punts forts de cada intèrpret en comparació a la crítica francesa, on només ho fa Robert de Thiac:

Quels personnages effroyables ! [...] Mme Ludmilla Pitoëff a joué avec une admirable simplicité le rôle de la cuisinière qui, pour se venger de l'homme qui l'a trahie, le laisse condamner à mort et exécuter, bien qu'elle le sache innocent.

M. Georges Pitoëff a fait une remarquable composition de garçon de café joli cœur. Son personnage a parfois une candeur et une naïveté dont le comique éclaire cet ouvrage sombre. Détente nécessaire.

Mme Marguerite Mayane apporte un réalisme plein de sincérité dans le rôle de la barwoman amoureuse. Elle s'est fait le physique vulgaire du personnage et ses gestes, ses attitudes sont vraies. Mme Cazalis est une dactylographe aux accents émouvants.

On a également apprécié le talent de MM. Jean Ayme, Jean Hort, Riveyre, Dagan, Troussel, Gauthier, et des Mmes Raymonne et Reichen dans des compositions intelligentes et vraies. (*Ami du peuple de Soir*, 28-III-32)

A Catalunya, tenim l'exemple novament d'Eduard Nicol qui, després d'opinar en general que «interpreten d'una manera naturalista i és evident que hauria escaigut millor una certa estilització de la dicció i dels gestos», comenta amb detalls els encerts:

Bé cal parlar dels moments feliços. La senyora Vila, en l'escena de la baralla amb la seva rival, està admirablement d'expressió del rostre, de gest i de veu; matisa d'una manera perfecta les ràpides transicions de la ira a la recança, de la gelosia al penediment. És una escena de prova per a una artista; la senyora Vila demostra tot quan pot fer. També està remarcable en l'escena del judici, al segon acte. El senyor Daví dona d'una manera molt justa, en certs moments, el to acanallat, insolent i ingenu del seu personatge. La senyora Rodríguez reïx en un paper que se li escau (la senyora Rodríguez acostuma a tenir aquesta sort). El senyor Ventayols s'ha trobat amb

¹⁴⁷ Vegeu annexos.

un paper particularment difícil i n'ha tret el que ha pogut. Les senyores Guart, Morató i Peris mereixen un mot d'elogi. El senyor Cabré ja és sabut que fa uns magistrats insuperables. Cal dir, només que en aquesta obra fa un paper de magistrat. Els altres, discrets. (*La Veu de Catalunya*, 7-IV-1931)

Finalment, el crític català més exhaustiu que fa un apunt de cada intèrpret en la línia d'alguns crítics alemanys és Domènec Guansé:

Personalment, en la interpretació, s'hi destaquen Pius Daví, que fa una composició molt artística d'un tipus de baranda ben plantat, que enamora les dones; Maria Vila, que troba accents patètics en el dramatisme brutal del personatge que interpreta; Maria Lluïsa Rodríguez, aliança de l'humor i de la gràcia, que fa una simpàtica i divertida estilització de criadeta bonica que es transforma en cocot; Angela Guard, que dóna molt de natural i de versemblança a un paper de vella avariciosa; Capdevila que treu amb una aguda intenció psicològica la caricatura d'un propietari avar, que simula una falsa tendresa; Amorós, que dóna una escaient lleugeresa a un personatge cínic i amoral; Cabrer, que fa un president d'audiència d'una dignitat estúpida, que sembla de debò; Ventayols, que en un paper indubtablement difícil, aconsegueix posar de relleu el conflicte psicològic de l'anormal personatge que interpreta; Lluïsa Morató, que fa amb una singular tendresa de noia enganyada i sentimental. I cal no oblidar el treball dels senyors Ordunya, Vinyes, Estrems, Martí, Carratalà, i de les senyores Lozano, Ferrandis i Peris. (*La Publicitat*, 7-IV-1931)

3.3.4. Temàtica

Pel que fa a la temàtica, a Alemanya s'assenyalen els referents següents: Goethe i Schiller, sobretot pel tema de *la infanticida*; Hauptmann, Wedekind, i Bronnen —autor expressionista que també havia escandalitzat amb personatges homosexuals i fills que mataven els pares—, Heinrich Mann i, tot i que Piscator s'esmenta més sovint com a referent quant a la tècnica escènica, H. Ihering també ho fa per la temàtica, a la vegada que retrata en poques paraules el panorama teatral berlinès del moment:

Wer gewohnt ist, viele, auch ungedruckte Dramen zu lesen, weiß, daß zwei Gruppen in den letzten zwei Jahren wiederfahren: das sexualpathologische Drama — *Krankheit der Jugend*, das politisch fordernde Drama: das Piscatorstück. Bruckner schreibt hier *Krankheit der Jugend* plus Piscatorstück.

Aber *Krankheit der Jugend* ist im Stoff und Thema schon ein Nachzügler; und das Piscatorstück ist nicht weitergebildet. Bruckner schreibt noch einmal Wedekind, noch einmal Bronnen, unkämpferischer, selbstverständlicher, aber auch banaler¹⁴⁸. (*Berliner-Börsen-Courier*, 24-X-1928)

¹⁴⁸ «Qui estigui acostumat a llegir moltes obres i manuscrits de teatre sabrà que en els darrers dos anys se n'han anat repetint de dos tipus: el drama sexualpatològic, com *Krankheit der Jugend* (*El mal de la*

A part dels noms d'autors, en els tres àmbits es fa referència a les *peces criminals* en general: «Sicher ist aber, daß Bruckner das im Kino und Vorstadttheater so beliebte Kriminalstück von neuem sehr glänzend ausmachte. Er hat dem etwas verpöbelten Genre seinen Literatur- und Moralwert zurückgegeben»,¹⁴⁹ són paraules de Max Hochdorf al diari *Vorwärts* (24-X-1928), però que s'assemblen a les de Bernat i Durán para *El Noticiero Universal*: «obra de “distrito V alemán”, como calificaban antaño ciertas obras los barceloneses; pero escrita con un talento y una preparación cultural rarísimas veces apuntadas en nuestra escena», les quals remeten a la vegada a l'estudi ja esmentat de Jordi Castellanos sobre la literatura del Districte Cinquè. A França, s'incideix igualment en l'actualitat de l'obra: «Il faut avoir vu *Les Criminels*: c'est une des pièces les plus caractéristiques de notre temps.» (*Journal*, 26-XI-1929).

Com veiem, algunes crítiques barcelonines apunten en la direcció de les berlineses, només que aquelles tenen el pes de la pròpia tradició dramàtica en què es pot inserir l'autor. Això també passa a França, encara que les referències a la pròpia tradició són menors: Tristan Bernard, Jacques Natanson o H-R. Lenormand, tots ells representats a Catalunya.

A part de referir-se a la pròpia tradició, la crítica berlinesa esmenta altres influències: Tolstoi, que també és esmentat en les crítiques de París (amb l'afegit de Dostoievski) i Barcelona, o Strindberg; a París i Barcelona tiraran més per Ibsen. Cal dir que els crítics d'aquestes dues ciutats fan referència a Bayard Veiller (*The Trial of Mary Dugan*) i Elmer Rice (*Street Scene*) per l'èxit precedent, mentre que a Berlín les referències a aquestes obres d'autors nord-americans les trobem en estudis posteriors especialitzats, és a dir que també van ser representats en aquella època a la capital alemanya, però no van ser esmentats per la crítica berlinesa, cosa que demostra que la tradició germànica era ja de per si prou rica i sòlida en referents.

joventut), i el drama amb reivindicacions polítiques, com els de Piscator. I Bruckner aquí escriu *Krankheit der Jugend* més una obra de Piscator.

Però *Krankheit der Jugend* arriba amb retard, en quant a temàtica; i la part de Piscator no està desenvolupada del tot. Bruckner reescriu Wedekind i Bronnen, però de manera menys combativa, més òbvia i, per tant, més banal.»

¹⁴⁹ «Bruckner ha fet brillar la peça criminal tan popular als cines i als teatres de barri en donar-li una nova forma. Ha restituit a aquest gènere associat a la plebs el seu valor literari i moral.»

També hi ha un crític francès, Henry Bidou, que, com els berlinesos, relaciona l'obra amb Wedekind però el seu article ve a ser un tractat de literatura comparada que abasta molts noms i països, denotant una gran coneixença del panorama teatral internacional, si bé sembla confondre *Die Verbrecher* amb *Krankheit der Jugend*.

Une seconde espèce d'ouvrages dramatiques, très particulière à l'Allemagne, pose le problème de la jeunesse. Tout le monde connaît l'*Eveil du printemps*, de Wedekind. En fait, cette pièce n'a pas cessé d'en engendrer de nouvelles. L'avant-dernière en date est la *Tonnelle*, d'Hermann Ungar, qui a été jouée cet hiver au théâtre du Schiffbauerdamm, et où l'on voit une jeune fille, tourmentée par ce même éveil, se jeter à la tête du garçon jardinier. **Il y a quelque chose de cette crise d'adolescence dans *Les Criminels* de Bruckner**, qui ont été représentées par M. Pitoëff. En France, cette sorte de sujets est le domaine particulier de M. Natanson, qui paraît d'ailleurs avoir clos la série des drames consacrés à «l'âge heureux». C'est que, chez nous, les drames qui mettent en scène des jeunes gens sont plus ou moins leurs confidences; ce sont toujours, si amers qu'ils soient, des drames lyriques; en Allemagne, ce sont des drames philosophiques. (*Le Temps*, 12-III-30)

Una visió cosmopolita semblant la trobem a Alemanya en el comte Harry Kessler. Transcrivim a continuació un fragment dels seus diaris, citats a Moreno (2015: 482), perquè concentra en poques línies diversos referents i suggereix que el tema homosexual a Berlín devia impactar menys que a Barcelona i a París, perquè ja s'havia tractat als escenaris:

Als Kunstwerk schien das Stück mir in die Nähe von Sudermanns *Ehre* und von Brioux' Tendenzstücken wie *La Robe Rouge*¹⁵⁰ zu stehen, nicht schlechter, aber auch nicht viel besser. Nur die sechsteilige Bühne und das starke Hervorkehren homosexueller Motive verleiht ihm einen Schein von „Modernität“. Das Homosexuelle tritt allerdings noch unverhüllter und breiter hervor als in Heinrich Manns *Bibi*¹⁵¹, und das Publikum nimmt daran nicht den geringsten Anstoss¹⁵² [...].

Seguint amb la temàtica, a Bruckner se li recrimina sovint que fa *art de tesi*, tant en la crítica barcelonina —pensem en les paraules de Joan Cortès i d'Eduard Nicol citades més amunt— com en la berlinesa: «Es scheint, als ob Bruckner, wie er alle Zimmer eines Hauses öffnet, auch in alle Behausungen der Tendenzkunst auf einmal einlehren will. Ihm steht zum Glück, die gute indirekte Methode zu Gebote»¹⁵³ (*Vossische*

¹⁵⁰ Eugène Brioux (1900). *La robe rouge (Die rote Robe)*. Peça en quatre actes.

¹⁵¹ Novel·la curta de Heinrich Mann.

¹⁵² «Com a producte artístic, l'obra em va semblar en la línia de *L'Honor* de Sudermann i les obres tendencioses de Brioux com *La robe rouge*, ni pitjor, ni millor. Només l'escenari en sis departaments i la gran ostentació dels motius homosexuals li donen una aparença de “modernitat”. En realitat, el tema homosexual apareix de manera més àmplia i oberta que a *Bibi* de Heinrich Mann, i el públic no s'escandalitza gens.»

¹⁵³ «Sembla que Bruckner, tal com obre tots els habitacles d'una casa, també ens vol ensenyar tots els llocs on habita l'art de tesi. Per sort, disposa del bon mètode indirecte.»

Zeitung, 24-X-1928). Altres crítics berlinesos, en comptes d'art de tesi (*Tendenzkunst*) fan servir el terme *tendenciós* [*tendenziös*] amb les seves variants: *tendència*, *tendenciosament*, etc... Aquí es podria fer una digressió idiomàtica ja que hem traduït moltes vegades *Tendenzstück* o *Tendenzdrama* per «obra tendenciosa» però són tantes les vegades que apareix el terme, en totes les seves formes, *Tendenz*, *Tendenzkunst* i, només una, l'adjectiu *tendenziös*, que creiem que es pot equiparar a l'ús *d'art o obra de tesi* en les llengües romàniques. Vegeu-ne una mostra:

Wie die Beziehungen von Stockwerk zu Stockwerk sich schlingen und die wesentlichen Etappen auf den Wegen der Verbrecher knapp herausgehoben sind, das zeugt von großer Bühnenkenntnis und dichterischem Empfinden. Der zweite Akt dagegen, in dem diese Fälle in vier neben- und übereinanderliegenden Gerichtssälen verhandelt werden, ist theatralisch und tendenziös. [...] Also: **ein Tendenzdrama**. Und zwar ein Tendenzdrama ohne jede Beweis- und Werbekraft. Bruckner redet von der Justiz wie der Blinde von der Farbe. **Wie sehr vielen, besonders den femininen Dichtern, scheint ihm die Fähigkeit, logisch und juristisch zu denken, zu gehen.**¹⁵⁴ (*Fränkischer Kurier*, 1-XI-1928)

No obstant, els crítics que l'empren mostren sovint la seva tendència, en aquest cas, les reserves davant d'autors considerats femenins. Sense anar més lluny, Richard Elsner (1929) obre el recull de crítiques editades pel Teatre Nacional exclamant «*Ein reines, nacktes Tendenzdrama!*»¹⁵⁵, i després torna a aparèixer en més d'un dels fragments seleccionats.

De tota manera, a Catalunya, i en menor grau a França, es prefereix el terme primer. El localitzem, per exemple, en Ambrosi Carrion a *La Nau*: «*teatre de tesi*, el que vol dir que no hi ha mal ni bé que no torni». També perquè en el teatre català havia quallat la tradició del teatre d'Ibsen. Veiem l'exemple francès:

Une pièce policière ? Sans doute. Mais aussi un drame de mœurs et **une comédie à thèse**. Trois pièces dans la même soirée : M. N... alias Bruckner fait largement les choses. (*La Rampe*, 1-XII-1929)

¹⁵⁴ «La manera com es van entrelaçant les relacions de pis en pis i es van posant de relleu les etapes crucials del camí dels criminals demostra un gran coneixement teatral i una gran sensibilitat poètica. En canvi, el segon acte, en el que es tracten aquests casos en quatre sales del tribunal una al costat i damunt de l'altra és massa teatral i tendenciós. [...] En definitiva: un **drama tendenciós**. I certament és tendenciós sense força de probatòria ni de propaganda. Bruckner parla sobre la justícia com un cec sobre els colors. **Com a molts altres autors, de sensibilitat femenina sobretot, sembla que li manqui la capacitat de pensar de manera lògica i jurídica.**»

¹⁵⁵ «Un drama tendenciós pur i dur!»

Abans hem observat que la visió negativa de l'obra o d'una part –perquè així ho és considerar-la tendenciosa temàticament– va sovint lligada a l'estil o gènere:

Das Drama selbst, in seinem Hauptvorgang ungemein stark in einem psychologisch sublimierten Naturalismus, ist ein Mischprodukt aus gesellschaftsanklägerischem Tendenzstück und sozialer, sozialkritischer Studie. [...] Bruckner hat sein ungewöhnliches Gestalterkönnen aufs Neue, und eindringlicher, stärker erwiesen. Eine Begabung zur Plastizität, die Fähigkeit der Umsetzung nüancierter Gefühlsschwingungen in Wort und Geschehen, die Verdurchsichtigung verschlossen umpanzelter Wesen, das was den Beobachter und Rachsöpfer über groben Detailnaturalismus hinaushebt, offenbart sich deutlichst. [...] In den vier Gerichtsbildern, die das Leben im Zerrspiegel der Justiz geben sollen, regiert die nackte Tendenz, die triviale Sentenz, und Bruckner, dem für den letzten Akt die Hand schwach, der Sinn müde wurde¹⁵⁶ [...]. (*Berliner Zeitung am Mittag*, 24-X-1928)

D'aquesta manera, copsem una visió semblant a la d'Eduard Nicol, com és la de considerar que li escau més un naturalisme sublimat o estilitzat. L'exemple francès de visió negativa associada a l'estil la trobàvem en el fragment citat més amunt des de les pàgines de *Carnet*¹⁵⁷.

De totes maneres, potser els més crítics amb el contingut de l'obra la jutgen més aviat des d'una perspectiva moral i no des d'una perspectiva artística i estilística, com vèiem abans en parlar de les acusacions d'obra tendenciosa. Ja ho suggeria la crítica de Joan Cortés, sobretot en la part final que citem a continuació, un cop exposat el seu rebuig a les obres de tesi:

Però deixant teories socials a part –que no tenen res a veure amb allò que ens interessa aquí–, hem de dir que *Els criminals* és, en els actes primer i tercer, una obra d'una força d'observació agudíssima i d'un realisme excel·lent, amarg i implacable, portat amb un tacte i una correcció difícilíssims donats els assumptes que enfoca (tacte i correcció en els qual ha intervingut positivament el talent del traductor, que ha tingut de salvar perillósissims obstacles), concebuda amb originalitat i creada, com hem dit més amunt, amb perfecte domini de la tècnica teatral. (*Mirador*, 16-IV-1931)

¹⁵⁶ «La peça mateixa, que és poderosa en els fets principals pel naturalisme sublimat que es distingeix en el terreny psicològic, és un producte a mig camí de les obres de tesi que acusen la societat i dels estudis socials o de crítica social. [...] Bruckner ha demostrat novament la seva capacitat extraordinària de crear personatges, amb més força encara, amb més profunditat. És ben clara la seva capacitat de fer transparents éssers tancats i hermètics; en definitiva, tot allò que eleva un observador i creador d'històries de venjances i l'allunya del naturalisme detallat més cru. [...] En els quadres judicials, que haurien de reflectir la vida en el mirall deformador de la justícia, domina la pura tendència, la sentència més trivial; i és que a Bruckner se li van cansar els sentits i la mà en el darrer acte.»

¹⁵⁷ Primera cita de l'apartat 3.3.2.

Que s'ha d'ampliar l'òptica més enllà de la moral a l'hora d'entendre l'obra ho remarca amb detall el doctor en dret M. Alsberg, amb la profunditat habitual de moltes crítiques berlineses; de nou es tracta de la visió d'un jurista:

Deshalb interessiert uns heute bei der Kindesmörderin nicht ihre moralische, ja nicht einmal ihre individuelle Schuld, sondern in erster Linie der soziale Untergrund und die aus ihr psychisch hervorgewachsene Zwangssituation, die die Tat im Gefolge gehabt hat. Und Ähnliches gilt für alle Delikte, für die unserer Zeit die Erkenntnis aufgegangen ist, dass sie nicht mit moralischen, sondern mit somatischen Gründen zu erklären sind. Deshalb kann alles andere als eine plumpe Spekulation auf eine angeblich laszive Gesinnung unserer Zeit sein, wenn speziell das sogenannte Sexualdelikt in der heutigen Dichtkunst eine grössere Rolle spielt.¹⁵⁸ (*Berliner Tageblatt*, 30-X-1928)

I també a França són conscients que la moral pot afectar la recepció d'una obra. Ho posa de manifest Henry Bidou, el crític amb més afany comparatista, encara que es refereixi a altres obres, com llegim en la cita següent. No obstant, la cita pot servir per retratar la moral del públic parisenc a l'època i entendre la seva predisposició a acceptar les parts més desvergonyides de *Les Criminels* :

Le théâtre est une industrie locale, qui est soumise à des conditions générales. En principe, tous les fabricants du pays donnent tous les soirs à rire et à pleurer aux habitants du pays. Ils utilisent une matière première, mœurs, langage, sentiments, travers, interprétation du monde, qu'ils trouvent dans le pays. C'est ainsi qu'en France on a fait du comique, depuis *Amants* jusqu'à *l'École des cocottes* en prêtant aux dames de petite vertu les façons du monde. En Amérique, au contraire, les acteurs font rire en prêtant aux femmes honnêtes un ton dévergondé. Ils ont transporté ce procédé jusque dans les temps les plus reculés, et nous avons vu, dans *The Road to Rome*, la propre femme de Quintus Fabius Maximus tenir des propos qui faisaient tressaillir sa belle-mère, matrone de vieux style romano-puritan. En revanche, la pièce américaine finit à l'ordinaire par une réconciliation conjugale, où la morale triomphe ; l'héroïne trompe son amant avec son mari. En France, cette sorte d'infidélité serait très mal vue. (*Le Temps*, 12-III-30)

Certament, domina la sensació que hi ha més tolerància a nivell moral en les crítiques franceses que en les de Berlín o Barcelona; en trobem força exemples, com el que citem a continuació, que constaten la degradació moral de l'obra sense condemnar-la, ans al contrari (podem llegir la crítica sencera als annexos i comprovar que és positiva), com amb certa distància, mentre que a les altres ciutats quan s'assenyalen les parts fosques

¹⁵⁸ «Avui no ens interessa la culpa moral ni tan sols la individual de la infanticida, sinó sobretot la procedència social i la pressió psíquica a la que s'ha vist sotmesa i que han tingut com a conseqüència el fet. I una cosa semblant passa amb tots els delictes que s'arriben a conèixer avui dia: les causes que els expliquen no són morals sinó somàtiques. Per això, quan a la literatura actual té un paper tan important l'anomenat delictes sexual, no és més que una mera especulació sobre els pensaments lascius que suposadament dominen en la nostra època.»

s'expressa més sovint rebug. Segurament, això té a veure amb el fet que a Berlín i Barcelona l'obra es considera amb més freqüència que a París un *art de tesi o tendenciós*.

L'écrivain qui signe Ferdinand Bruckner n'a pas une très bonne opinion de ses contemporains. Il présente en plus de trente petits tableaux qui se succèdent comme des images cinématographiques, la vie d'une maison, dont tous les habitants sont tarés. Cette maison loge un jeune voleur, un inverti, faux témoin en justice; la tenancière d'un bar, prête à tout, que sais-je ? Toutes les variétés de la dégradation morale sous des apparences plus où moins discrètes. Et toutes les petites bonnes sont poursuivies par leurs patrons. (*Le Petit Parisien*, 30-XI-29)

Finalment cal afegir-hi la visió més recent, i des de la perspectiva anglosaxona —encara que s'aparti dels contextos que analitzem— del professor de teatre Laurence Senelick, autor de la recent traducció a l'anglès:

Despite the somewhat tendentious nature of the scenes in the judges' chambers, *Criminals* is neither a *pièce à these* in the style of Eugène Brieux nor a debate in the style of Bernard Shaw. Nor it is a Brechtian *Lehrstück*, with its ethical questions emblazoned in capital letters. The discussions agitating the adolescent Weimar Republic are embodied in characters from everyday life, identifiable human beings at grips with a system—in this case, the legal system—that runs roughshod over anyone without the force of character or cynicism to face it down or exploit it. (Senelick 2018: XXI)

3.3.5. Tècnica escènica

Els referents que trobem en les crítiques berlineses en relació a la tècnica escènica són, en primer lloc, els pares de l'escenari conegut com a Kreisler, protagonista de l'obra de teatre que el va originar,¹⁵⁹ els directors Meinhardt i Bernauer. Venia a ser una mena d'escenari amb diversos espais escènics però sense arribar a ser simultani. També s'esmenten pels seus muntatges amb escenaris simultanis Nestroy i Piscator —tot i que ambdós són mencionats alguna vegada també per la temàtica— i els expressionistes Kaiser i Hasenclever.

A més, hi ha la influència del cinema en l'obra —tot i que hem de pensar que en aquella època els dos mitjans s'inflüen mútuament¹⁶⁰— que suposa el següent segons Willy

¹⁵⁹ *Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler* [«Les sorprenents històries del director d'orquestra Kreisler»].

¹⁶⁰ Un exemple és la pel·lícula muda *Menschen am Sonntag* (1929) de Robert Siodmak, amb col·laboracions de Rochus Gliese —l'escenògraf de *Die Verbrecher*— i Edgar G. Ulmer a la direcció, i

Haas: «Zum ersten mal ist ganz genau die Filmtechnik auf der Bühne ausgewertet»¹⁶¹ (*Der Montag Morgen*, 29-X-1928). Algun crític fins i tot suggereix una pel·lícula: *Anders als die anderen* [«Diferent als altres»] dirigida per Richard Oswald el 1919¹⁶², que s'oposava a l'article 175, el que prohibia l'homosexualitat. També a França es reconeix que «les procédés de M. F. Bruckner rappellent un peu le “cinéma”» (*Le Ménestrel*, 6-XII-1929); i a Catalunya, que les «escenes superposades creen una nova i excepcional unitat escènica de temps i de lloc, d'un ordre gairebé cinematogràfic», en paraules d'Eduard Nicol.

Cal mencionar en aquest apartat la visió d'un crític, Harry Kahn, a qui sembla agradar més l'estil escènic de Bruckner que el de l'altra promesa del moment, Bertolt Brecht, ni que ho expressi subtilment, però serveix també de retrat de les tendències de l'època, les cinematogràfiques incloses:

Nur hier, am Ausklang des Stückes, wird Bruckner, zum rhetorischen Ankläger. (**Aber noch hier hört er sich geistiger und damit aufrührerischer an, als alle „song“ erfreudigen Kabarettpetroleure**) [...] Wie in einem ausgezeichnet geschnittenen Film reiht sich —besonders in den beiden ersten Akten; der dritte ist etwas lockerer gefügt— Bild an Bild: ohne gesuchte Übergänge, aber auch ohne sachliche Lücke jede der vielen Handlungen weiterkettend. Daß Bruckner von der Kinotechnik, von der Kreislerbühne, von Kaisers „Nebeneinander“ profitiert hat, vermag sein Könnertum nicht zu verkleinern. Denn die Synthese dieser Mittel ist nicht eklektisch zusammengeworfen, sondern als neues und eignes Stilprinzip aus dem, was er zu sagen und zu bilden hat, erwachsen. Wenn irgendwer, so ist Bruckner ein ebenso modernes wie originelles Bühnentalent hohen Ranges; **und wenn irgendwo, ist hier der Ansatz zu jenem „epischen Drama“, von dem die Schlagworterfinder und Richtungsgründer bei jeder unpassenden Gelegenheit orakeln**¹⁶³. (*Die Weltbühne*, segon semestre 1928)

amb guió de Billy Wilder. Hi filma primers plans —recurs teatral— de persones de tota classe passejant un diumenge per Berlín.

¹⁶¹ «Les tècniques cinematogràfiques aprofitades per primera vegada amb tota exactitud en un escenari.»

¹⁶² Es va rodar tan aviat aprofitant el buit legal en termes de censura de la nova república acabada de constituir. Poc temps després la van censurar.

¹⁶³ «Només aquí, al final de l'obra, Bruckner es converteix en acusador retòric. (**Tot i així, encara sona més espiritual i per tant, més revolucionari que tots els petrolers de cabaret amics de les songs**) [...] Igual que en una pel·lícula amb un muntatge excel·lent, aquí se succeeixen els quadres un rere l'altre —sobretot en els dos primers actes; al tercer s'ajunta tot més relaxadament— de manera que es van encadenant totes les accions que es presenten, sense buscar una transició, però sense que hi hagin buits de contingut. El fet que Bruckner hagi tret profit de les tècniques cinematogràfiques, dels escenaris giratoris o de l'obra *Nebeneinander* [“Uns al costat dels altres”] de Kaiser no disminueix la seva capacitat. Perquè la síntesi d'aquests mitjans no s'ha fet amb un desordre eclèctic, sinó seguint un principi estilístic nou i propi a partir del que ell vol dir i il·lustrar. Si hi ha algú amb un talent escènic de primer nivell tan modern com original, aquest és Bruckner; i **si hi ha algun lloc per plasmar-lo, és en aquest principi de “drama èpic” que trobem aquí, fent servir la categoria que utilitzen a tota hora, com un oracle, aquells que de seguida troben eslògans i descobreixen tendències.**»

Finalment, cal remarcar que a França es refereixen a la pròpia tradició a l'hora de parlar d'innovació escènica, com hem vist abans amb els usos d'escenes simultànies en Lenormand, per exemple, sota la direcció de Pitoëff. En canvi, a Catalunya simplement s'assenyala la modernitat dels escenaris simultanis i es lloa el treball de l'escenògraf, car no hi ha precursors. A l'apartat 3.2.1 vèiem que s'aplaudia Francesc Fontanals com el «més europeu dels joves escenògrafs» i les crítiques en aquest sentit són unànimes, fins al punt d'atribuir-li gran part de l'èxit: «Fontanals, con el decorado de los telones y los escenarios, impresionó favorablemente al auditorio desde el primer momento, contribuyendo, en buena parte, al éxito». Son paraules de M. A. G. des de *La Noche* (6-IV-1931), però una opinió semblant la comparteixen Eduard Nicol, Domènec Guansé, Valentí Moragas i d'altres, que saben reconèixer les dificultats escèniques i els bons resultats.

Igualment es lloa el treball de l'escenògraf a França i a Alemanya, a més de referir-se als precedents. Així, Fritz Engel destaca tant el treball de Rochus Gliese com el del director d'il·luminació, però també ho fan Monty Jacobs o Hans W. Fischer, per exemple. Ara bé, és cert que en relació al volum de crítiques alemanyes, el nom de l'escenògraf, Rochus Gliese, apareix molt poc si ho comparem a les vegades que es valora el treball de Fontanals a Catalunya, amb força menys articles. La tendència alemanya és més aviat lloar (o criticar) el director, Heinz Hilpert, i sobretot els recursos escènics de Bruckner.

Aquesta tendència encara és més evident a França, on es parla d'una «mise en scène séduisante» o es diu que «il est difficile de séparer l'inspiration de l'auteur de sa réalisation scénique», en paraules de Pierre Bost, que citàvem a principi de l'apartat 3.2, però no s'anomena el tècnic d'escenari en cap crítica. Només trobem una referència posterior d'André Frank en el llibre que va dedicar a Pitoëff: «Grâce à C. Leonard, nous avons eu entre les mains le dessin colorié et hâtif, dont devait s'inspirer le dispositif scénique de la pièce de Bruckner» (1958: 128). És clar que al llibret d'estrena consta el mateix Georges Pitoëff com a responsable de «mise en scène et décors» i Léonard apareix com a «directeur technique de la scène», per la qual cosa les lloances o crítiques

eren generals per a Pitoëff. De totes maneres, podem dir sense reserves que a Catalunya és on més es valora en general el treball de l'escenògraf.

3.3.6. Context teatral a les tres ciutats: els espais

Algun dels fragments de les crítiques suggeria un altre tipus de desigualtat a tenir en compte, la que fa referència als espais o els locals teatrals de les tres ciutats. Hem vist que estrenar a Catalunya una obra, la innovació escènica de la qual estava de sobres valorada i que s'havia estrenat al Deutsches Theater, era ja una garantia, sobretot si posteriorment havia obtingut l'èxit de París. Així que a Barcelona l'obra arribava amb el pes d'un teatre que era tota una institució en el context d'origen però després a França l'introduïa una companyia titllada més aviat experimental i d'avantguarda com era la de Pitoëff, que comptava amb un públic acostumat a veure representar obres estrangeres d'alta significació artística, encara que no agradés a tothom (recordem la reticència de crítics i autors locals que comentàvem en l'apartat anterior). A més, s'estrenava d'acord amb el concepte d'un "teatre d'art", que des de finals del segle XIX pretenia regenerar la cultura dramàtica de la capital francesa donant a conèixer textos renovadors de determinats autors estrangers i defugint el teatre comercial. D'entrada, podem traçar una influència institucional que es queda en un nivell d'avantguarda a França. La situació adopta un altre caire a Catalunya, on el Teatre Romea és més a prop d'un teatre amb necessitats comercials a cavall del drama i la comèdia que, en aquest sentit, sintonitzava amb l'obra alemanya. Probablement s'hauria pogut representar al Novetats, l'altre local comercial dedicat al teatre en llengua catalana, que responia també a la tendència d'incorporar des de finals del segle XIX autors i textos d'un determinat risc artístic a l'escena catalana, segons comenta Gallén:

S'ha de remarcar, com ja es va esdevenir també a Europa amb regularitat, d'un costat, la representació en locals privats i comercials com el Novetats o el Granvia de peces com *Un enemigo del pueblo* i *Nora*, d'Ibsen, que en els primers anys noranta van obrir el camí de la implantació de l'escriptor nòrdic entre els sectors de la petita burgesia i la intel·lectualitat catalana diletant amb l'anarquisme. (Gallén 2019: 64)

Tot això afecta el nivell d'exigència del públic segons les característiques dels locals on es va representar, cosa que s'entreveu en les crítiques. Així, a Berlín alaben l'actor principal, procedent dels teatres de revista, que ha donat la talla com a actor de primer rang, però el fet que a nivell interpretatiu tot siguin alabances no treu que siguin crítics amb la tria de l'obra per part del teatre (tal com feia amb Pitoëff el crític francès de la *Revue des lectures* citat en l'apartat 3.2.1):

Auch im Hinblick auf die dramatische und psychologische Begabung ist dieses Wühlen im Schmutz beklagenswert. Hat sich das Deutsche Theater somit einer Aufgabe angenommen, die seiner Tradition durchaus nicht würdig ist, so hat es sie doch vom darstellerischen Gesichtspunkte aus, seiner künstlerischen Bedeutung entsprechend, glänzend gelöst. Heinz Hilperts Regie schuf eine Umwelt, von deren Naturalismus sich ethisches Empfinden wohl abwenden mag, die aber um ihrer sicheren Beobachtung willen zu fesseln vermochte.¹⁶⁴ (*Berliner Lokal-Anzeiger*, 23-X-1928)

Curiosament, apel·len a la tradició del teatre tant opinions negatives —com l'acabada de citar— com les més favorables:

Gleichwohl sind die Szenen mit großem dramatischen Geschick und Feuer geschrieben und verfehlen nicht ihre momentane Bühnenwirkung, zumal die Aufführung unter Hilperts Regie ausgezeichnet schattiert und nuanciert war, so wie wir es in einem Reinhardt-Theater gewöhnt sind.¹⁶⁵ (*Dresdner Neueste Nachrichten*, 25-X-1928)

Das „Deutsche Theater“ hatte wieder einmal einen Abend, der seiner großen Tradition wert war.¹⁶⁶ (*Hannoversches Tageblatt*, 30-X-1928)

Das Deutsche Theater in Berlin scheint allmählich etwas von seiner grossen Tradition wiederzufinden. Gestern hatte es einen sehr starken Abend: eine deutsche Uraufführung von literarischem Wert und ganz hoher theatralischer Qualität.¹⁶⁷ (Julius Bab. Dins: Moreno 2014: 471)

Després de conèixer aquests exemples, gairebé es pot afirmar que, pel que fa al nivell d'exigència amb els espais teatrals, no hi ha una gran desigualtat, perquè si bé hem vist

¹⁶⁴ «Aquesta manera de remenar la porqueria encara és més lamentable tenint en compte el talent dramàtic i psicològic. Si amb això el Deutsches Theater volia assumir una tasca que no fes honor a la seva tradició, ho ha aconseguit de manera brillant, des del punt de vista interpretatiu, i d'acord amb el pes artístic del teatre. La direcció de Heinz Hilpert va crear un ambient naturalista del qual potser s'apartava el sentit ètic però encara quedava massa lligada per la voluntat de fer una observació exacta.»

¹⁶⁵ «Les escenes estan escrites amb gran habilitat dramàtica i molt d'entusiasme i no perden el seu efecte escènic momentani, sobretot perquè la direcció de Hilpert tenia unes ombres i uns detalls excel·lents, tal com ens té acostumats el Reinhardt-Theater.»

¹⁶⁶ «El Deutsches Theater va tornar a viure una vetllada d'aquelles que fan honor a la seva tradició.»

¹⁶⁷ «El Deutsches Theater de Berlín sembla que torna a trobar poc a poc una mica de la seva gran tradició. Ahir va tenir lloc una vetllada molt potent: una estrena alemanya de valor literari i de grandíssima qualitat teatral.»

que el crític francès de la *Revue des lectures* deixava clar que s'ha de ser més sever amb un producte estranger ple d'aberracions que amb qualsevol obra francesa —recordem que col·labora en un diari conservador— les crítiques alemanyes al Deutsches Theater davant d'una obra local, però que no fa honor a la tradició de la casa són també contundents. En l'àmbit català, l'empresa i la direcció artística del Romea són conscients de la importància d'estrenar l'obra en un Dissabte de Glòria, de la doble exigència per ser una obra estrangera que s'ha de representar en el bressol del Teatre Català i de la tria associada a èxits anteriors immediats de la mateixa companyia artística que comentàvem abans:

- Mire usted –nos dice Fernández Burgas– nosotros, siguiendo la tradición del teatro Romea, de dar en Sábado de Gloria una obra sensacional, al hacernos cargo de esta empresa, sin tiempo para solicitar una original que pudiera llenar ese propósito, escogimos, entre las famosas, una que teníamos dispuesta para nuestra compañía de Teatro Norteamericano, y que puede seguir el camino hecho por *El procés de Mary Dugan* i *El carrer: Els criminals*. Naturalmente que más adelante pondremos obras originales, de las cuales hemos recibido ya alguna de fundadas esperanzas, y para lo cual solicitamos y confiamos nos presten su concurso los autores catalanes, para los que, dígalos usted, estarán siempre abiertas la puertas del Romea, que no olvidamos que ésta es la casa solariega del teatro catalán, y queremos mantener su prestigio. *Els criminals* es una obra de gran envergadura, muy moderna, y de calidad literaria. (Álvaro Ruiz de Ayala, «Lo que vemos y lo que nos dicen en Romea», *La Noche*, 3-IV-1931)

En general, se sap valorar l'esforç del Romea de voler estar a l'altura europea, encara que l'última frase de la crítica d'*El Liberal* denoti que al local del carrer de l'Hospital es prefereixen obres menys atrevides i «modernes»:

Els criminals ha tenido varias semanas en jaque a Pío Daví y a toda la compañía, para poder presentar la obra como en Berlín, París, o quizá mejor, y así ha resultado. Estas producciones extranjeras que en los grandes teatros europeos se representan cientos de veces, no se pueden montar en España, a menos de que caigan en manos de hombres como Pío Daví, dispuesto siempre, para bien del público y del teatro catalán a gastarse el dinero y a trabajar hasta el agotamiento. No se pueden montar, repetimos, porque no hay empresa que ante la incógnita del resultado se atreva a gastar un montón de miles de pesetas. ***Els criminals*, a pesar de ser una obra moderna, realista y atrevida, cosa que la nueva empresa de Romea ha confesado honradamente, triunfó el sábado de Gloria.** (*El Liberal*, 6-IV-1931)

De totes maneres, potser es percep més tolerància en les crítiques franceses que en les catalanes davant la representació d'obres estrangeres; almenys la companyia Pitoëff no rep atacs en aquest sentit com els que hem trobat dirigits a la direcció del Romea; bé, només algun retret com el de la *Revue* i el comentari poc objectiu del diari catòlic *La*

Croix —basada, a més, en l'opinió d'un altre diari— que remarca sorneguerament el fet que sigui un teatre especialitzat, en art o avantguarda, s'entén:

On joue cette semaine à Paris, **sur la scène d'un théâtre « spécialisé »**, une pièce où le spectateur a tout le loisir, aux dires mêmes de la *Journelle Industrielle* du 28 novembre, journal peu suspect cependant d'une particulière sévérité, de détailler un « ensemble de turpitudes». (*La Croix*, 6-XII-1929)

Segurament —i deixant de banda aquesta visió que incloem per anecdòtica— ja tenien el seu públic acostumat a autors forans: «la pièce est une des plus remarquables que le théâtre de Rodolphe Darzens, cependant si fertile en découvertes, nous ait jamais révélées» (*Journal*, 26-XI-1929). De manera que ja s'esperava d'ells un teatre més arriscat artísticament parlant, tant per part de la companyia com del Théâtre des Arts, o del de l'Avenue, locals més aviat oberts a una determinada experimentació teatral, mentre que en el context original alemany hi hauria més equilibri entre la vessant experimental que significava un autor pràcticament desconegut i el pes d'una institució teatral com el Deutsches Theater que dirigia Max Reinhardt. Novament, el Romea es trobaria al bell mig, en un context condicionat, tanmateix, per ser la seu per excel·lència (i gairebé única) dels autors dramàtics catalans.

3.3.7. Reaccions de crítica i públic

En conseqüència, les reaccions de crítica i públic estan estretament relacionades i en consonància amb els espais teatrals i la societat on es representen i els acullen. A Berlín hi haurà més exigència i es deixaran passar menys coses per alt perquè el Deutsches Theater de Berlín era tota una institució; d'aquí la gran quantitat de crítiques i l'anàlisi detallada, tenint en compte que la crítica teatral durant aquells anys era ja un gènere en si mateix.

Una peculiaritat de la representació a Berlín és que el Deutsches Theater va fer una sessió especial adreçada a professionals de la justícia. Això suposa un doble repte: superar, d'una banda, el criteri d'una audiència especialitzada en la matèria i, de l'altra, el del públic regular i habitual. Pel que fa a aquest darrer, les crítiques (l'exemple és de

Monty Jacobs¹⁶⁸) són bastant unànimes en què «dem Publikum hat es gestern Spaß gemacht, die wechselnden Schauplätze nacheinander aufleuchten zu sehen»¹⁶⁹ encara que algunes matisen pel que fa al tercer acte:

Die zwei ersten Akte haben den leidenschaftlichen Beifall einer mit unfehlbaren Theatermitteln (Stück, Inszenierung, Schauspieler) gepackten Hörerschaft. Schwächere Zustimmung zum dritten, bloß theorisierenden Akt, der von ein paar beharrlichen Zischern vergebens bekämpft wird.¹⁷⁰ (Norbert Falk, *Berliner Zeitung am Mittag*, 24-X-1928)

Són bastants els crítics que creuen que l'interès decau al tercer acte. Un altre exemple és Kurt Pinthus, que citem a continuació:

Das bereits gekürzte Stück müßte, besonders im letzten Akt, noch mehr gekürzt werden. Ich weiß, daß dieser letzte Akt überflüssig und schwach ist; ich vermerke, wie die meisten Zuhörer mit Mißfallen, daß schließlich die dramatische Handlung verflaut und die Lehre des Autors schlechthin, schlichtweg von einer Figur des Stückes dem Publikum vorgelesen wird. Ich weiß, daß der Autor, im Bemühen, Gutes zu tun, zuviel des Guten tut.¹⁷¹ (*8 Uhr-Abendblatt*, 28-X-1928)

Aquesta situació també es constata a França: «La mise en scène est originale et a pour beaucoup contribué à l'accueil fait à ces *criminels*, dont le dernier acte est alourdi par de singulières considérations philosophiques» (*Le Petit Parisien*, 30-XI-29), «Le troisième acte, beaucoup moins bon» (*La Revue hebdomadaire*, 6-XII-1929); i a Catalunya: «Y el drama declina pesadamente» (*El Correo Catalán*, 4-IV-1931). L'obra en si ja té la peculiaritat que combina parts teòriques, més pròpies del teatre de tesi, amb altres més típiques de vodevil i tot amb un ritme trepidant, és a dir que, d'entrada, podria afavorir una bona acollida entre un públic divers, malgrat la feixuguesa del tercer acte.

D'altra banda, Falk, el crític del *B. Z.* també deixa clar que a nivell d'interpretació l'aplaudiment és total. O el mateix Pinthus, qui començava el seu article així: «Ein ähnlich starker Premierenerfolg ist kaum erinnerbar. Aber auch die durch einige Pfeifer noch geförderte Einmütigkeit des beifallsrasenden Publikums die den Regisseur und

¹⁶⁸ *Vossische Zeitung*, 24-X-1928 (vegeu annexos).

¹⁶⁹ «El públic s'ho va passar bé ahir veient com s'anaven il·luminant les escenes una darrera l'altra.»

¹⁷⁰ «Els dos primers actes han sigut molt aplaudits per un públic captivat pels mitjans teatrals infal·libles (peça, posada en escena, actors). No va ser tan gran l'aprovació del tercer acte, merament teòric, que només van defensar en va un parell de xiuladors obstinats.»

¹⁷¹ «L'obra, que ja ha estat escurçada, s'hauria d'escurçar encara més, especialment en el darrer acte. Sé que aquest darrer acte és més flux i superflu; vaig notar que a la majoria d'espectadors els va desagradar que al final l'acció dramàtica s'aplanés i que la tesi de l'autor la llegís sense més un dels personatges de l'obra directament al públic. També sé que l'autor, amb bona intenció, vol arreglar massa coses.»

etwa dreißig Darsteller vielmals dem Ruf an die Rampe folgen ließ [...].¹⁷² Com veiem, el públic reconeix el treball del director i intèrprets, si bé la crítica també assenyala el director, i més sovint l'autor i l'obra, a l'hora de decebre:

Heinz Hilperts Regie schuf eine Umwelt, von deren Naturalismus sich ethisches Empfinden wohl abwenden mag, die aber um ihrer sicheren Beobachtung willen zu fesseln vermochte. Ebenso erging es uns mit den Darstellern.¹⁷³ (*Berliner Lokal-Anzeiger*, 23-X-1928)

War Bruckners Erstlingswerk *Krankheit der Jugend ein Versprechen für künftige Erfolge, so ist dieses Stück die Enttäuschung eines großen Talents.*

Auch das Publikum kam bald zu dieser Erkenntnis, und in dem Beifall, mit dem die Leistungen der Schauspieler ausgezeichnet wurden, mischte sich das Zischen der obersten Galerie, die im Deutschen Theater noch immer die oberste kritische Instanz sein will.¹⁷⁴ (*Berliner Illustrierte*, 24-X-1928)

O també d'entusiasmar, car són molts els que reconeixen la diferència que marca l'obra:

Auch in der *Krankheit der Jugend* geht der Schluß auf in einer dramatischen Gewaltmaßnahme; hier ist es nicht ganz so schlimm, aber auch hier schwingt die Handlung weder in Gedanken, noch in der Gestaltung richtig aus. Dabei bleibt nicht zu verkennen, daß Bruckner beide Male einen deutlichen Strich zieht unter das, was vorher auf der Bühne war; aus den Wehen expressiver Wortverkrampfungen, aus den Einseitigkeiten sozialer und politischer Tendenzstücke ist wieder ein wirkliches, am realen Leben gewecktes Drama entstanden, wenn auch nur in Ansätzen, – das Schauspiel der ewigen Unzulänglichkeiten des Menschlichen.¹⁷⁵ (*Germania*, 24-X-1928)

L'accueil vraiment chaleureux que le public des premières représentations a fait à ces trois actes, prouve que chacun s'est trouvé en sympathie, c'est-à-dire en rapport de convenance, avec les sentiments, les émotions, les réactions des pauvres êtres qu'il regardait vivre. (*Le Ménestrel*, 6-XII-1929)

Si bé algun crític prefereix matisar, per exemple Kurt Pinthus, qui atribueix l'èxit de l'obra a la mala premsa que tenia la justícia del moment:

¹⁷² «És difícil de recordar un èxit tan gran en una estrena. Així com la unanimitat, augmentada pels xiulets i les grans ovacions del públic que va fer sortir a l'escenari tantes vegades el director i els gairebé trenta actors.»

¹⁷³ «La direcció de Heinz Hilpert va crear un ambient naturalista del qual potser s'apartava el sentit ètic però encara estava massa lligat per la voluntat de fer una observació exacta. El mateix va resultar pel que fa als actors.»

¹⁷⁴ «Així com la primera obra de Bruckner, *El mal de la joventut*, augurava èxits futurs, ara aquesta obra suposa la decepció d'un gran talent. El públic també va veure-ho de seguida, i entre els aplaudiments que premiaven el treball dels actors es van mesclar xiulets des de la galeria enfurismada, que al Deutsches Theater encara vol ser la instància superior a nivell de crítica.»

¹⁷⁵ «A *El mal de la joventut*, el final també agafava dimensions de violència dramàtica; aquí la cosa no és tan terrible però és que l'acció tampoc no acaba d'escalar, ni en el terreny de les idees ni en el formal. Tot i així s'ha de reconèixer que Bruckner totes dues vegades marca una clara diferència respecte el que s'ha vist fins ara als escenaris. De paraules encarcerades i gemecs, amb la seva poca expressivitat, i de les limitacions de les obres social i políticament tendencioses ha tornat a sorgir un drama autèntic, que brolla de la vida real, encara que només sigui en els plantejaments – l'espectacle de la insuficiència eterna de l'ésser humà.»

Es darf nicht verschwiegen werden, daß der unbekannte Autor, nennen wir ihn, wie er sich selbst: Bruckner, den riesigen Erfolg weniger seiner dichterischen Begabung dankt, als der beispiellosen Mißachtung des Richterstandes und der heutigen Justizpraktik in allen Schichten des Volks.¹⁷⁶ (8 *Uhr-Abendblatt*, 28-X-1928)

En conseqüència, la recepció entre els professionals del dret per força ha de ser negativa i efectivament, la majoria de les crítiques escrites per juristes ho són:

Und so bleibt als Ergebnis nur übrig, daß der Autor ein Zerrbild unserer Rechtspflege gezeichnet hat. Das Publikum aber, das Abend für Abend seit Monaten das Deutsche Theater füllt und den Rechtsangelegenheiten fast durchweg fremd gegenübersteht, glaubt, die Wahrheit zu sehen. Es glaubt, alle Richter, alle Staatsanwälte, alle Verteidiger sind so, wie sie oben auf der Bühne gezeigt werden. Je ernster der Dichter selbst seine Aufgabe genommen hat, um so mehr hält das Publikum für wahr, was ihm vorgeführt wird. So wird in die weitesten Kreise des Volkes neues Mißtrauen gegen die Rechtspflege getragen.¹⁷⁷ (*Deutsche Juristen-Zeitung*, 1929, Núm. 3)

Cal subratllar que és dins d'aquest sector on més s'acusa la direcció del teatre, no l'obra ni l'autor, per la part que té de responsabilitat:

Wer das Schauspiel gelesen und so gesehen hat, kann es nicht verstehen, wie eine Theaterleitung, die etwas auf sich hält, dieses Stück der verdienten Vergessenheit entheben konnte. Man hat den Eindruck, daß die Theaterleitung, die dieses Sensationsstück auf die Bretter bringt, sich nicht ganz der Verantwortung bewußt ist, die sie dem Gemeinwohl schuldig ist oder daß sie das Verantwortlichkeitsgefühl hinter das Kassengeschäft setzt. Angesichts des Inhaltes und der Tendenz des Stückes, die nach Zensur schreien, erscheint es dem Außenstehenden ein starkes Stück, wenn die Theaterleitung des Deutschen Theaters die Berliner Juristen zur Vorstellung mit Freikarten einlud. Man muß annehmen, daß die Mehrheit der Juristen den Inhalt des Stückes nicht gekannt hat, da es sonst nicht verständlich wäre, daß man in hellen Scharen der Einladung gefolgt ist. So arm sind wir doch wohl noch nicht, daß wir uns durch eine Freikarte bestimmen lassen, so etwas über uns ergehen zu lassen. Man kann es endlich nicht verstehen, wenn es in dem Berichte von Senatspräsident Caspari heißt, daß das Schauspiel starken Beifall bei den Juristen ausgelöst habe (statt eisiges Schweigen) oder galt dieser Beifall nur der Schauspielkunst? Was man annehmen möchte, denn in Berlin pflegt man eine Anrempelung doch wohl auch nicht mit einem freundlichen Bravo zu beantworten. Sollen wir wirklich alles hinnehmen?¹⁷⁸ (*Deutsche Richterzeitung*, núm. 6, 1929)

¹⁷⁶ «Bruckner ha d'agrair el seu èxit aclaparador, més que no pas al seu talent literari, al menyspreu sense precedents de la judicatura i de la pràctica de la justícia que domina actualment en totes les capes de la població.»

¹⁷⁷ «De manera que només queda com a resultat la caricatura del nostre sistema judicial que ha fet l'autor. Però el públic, que omple cada vespre el Deutsches Theater des de fa mesos i que pràcticament desconeix els assumptes del dret, es pensa que veu la veritat. Pensa que tots els jutges, fiscals i advocats defensors són tal i com els veiem a l'escenari. Com més seriosament es pren l'autor la seva tasca, més considera el públic que allò que veu és veritat. D'aquesta manera, la desconfiança envers el sistema jurídic s'escampa novament entre les capes més àmplies de la població.»

¹⁷⁸ «Qui ha llegit l'obra i l'ha vist d'aquesta manera no pot entendre com pot la direcció d'un teatre que es preï una mica treure aquesta obra de l'oblit que es mereixeria. Un té la impressió que la direcció d'aquest teatre que porta aquesta obra sensacionalista a l'escenari no és conscient del tot de la responsabilitat que deu al seu públic ni del fet que ha posat aquest sentiment de responsabilitat darrere les ganes de fer caixa. Tenint en compte el contingut i la tendència de l'obra, que demanen a crits la censura, un profà en la matèria troba escandalós que la direcció del Deutsches Theater faci arribar invitacions als juristes de Berlín. Cal suposar que la majoria de juristes no coneixia el contingut de l'obra, si no, no

Fins i tot s'acusa els col·legues que creuen en l'èxit de l'obra. Per això s'ha de reconèixer el mèrit de trobar l'aprovació entre alguns representants d'aquest públic especialitzat, que hi són. És el cas dels doctors Lindenau i Alsberg, les crítiques favorables dels quals hem pogut veure més amunt, del president del senat, el sr. Caspari, com es desprèn de la crítica anterior, i encara podem citar el catedràtic i membre de la cambra del tribunal K. Klee:

Als ich nach der für die Juristen Berlins veranstalteten Sonntagsaufführung des Stückes *Verbrecher* das Theater verließ, hörte ich einen Kollegen zum anderen von einem „ganz üblen Tendenzstück“ sprechen. Ich habe diesen Eindruck, den auch manch anderer mit nach Hause genommen haben mag, nicht gehabt. [...]
Im übrigen ist die Dichtung durchaus geeignet, auf die jüngeren Juristengenerationen erzieherisch einzuwirken, sie warnt vor Selbstherrlichkeit, mahnt zur Vorsicht bei tatsächlichen „Feststellungen“ und bringt die Relativität aller Strafrechtspflege eindringlich zum Bewußtsein. [...] Von Bruckners *Verbrecher* geht eine ähnliche Erkenntniswirkung, eine ähnliche Geistesbefreiung aus wie von Tolstois Auferstehung, die in moderner Zeit vielleicht zum ersten Male den Blick für das Tragische strafrechtlicher „Schuld“ und die ihr zu einem großen Teil lebensnotwendig anhaftende Unvollkommenheit der Strafjustiz, die berufen ist, diese Schuld zu sühnen, geöffnet hat.¹⁷⁹ (*Vossische Zeitung*, 31-I-1929)

A Catalunya, l'obra també va haver de superar el criteri d'un públic no gens avesat des d'una perspectiva històrica a la incorporació de textos estrangers contemporanis d'un cert risc artístic i, amb tot, gairebé totes les crítiques testimonien la bona acollida del públic. Igualment, el corresponsal a París del *Berliner Tageblatt* testimonia l'èxit entre un públic selecte que va assistir a l'estrena parisenca, i després les altres crítiques ho fan del públic ordinari:

Das Schauspiel *Verbrecher* des geheimnisvollen Ferdinand Bruckner wurde gestern in einer Generalprobe des Théâtre des Arts der Pariser Kritik und einem sehr gewählten Publikum von Theaterfreunden und Theaterkennern gezeigt. Der Erfolg war sehr gross. Applaudiert wurde

s'entén que no declinessin en massa la invitació. No som tan pobres com perquè una invitació gratuïta hagi de determinar que suportem una cosa així. En definitiva, **no s'entén que un informe com el del president del senat, el sr. Caspari, digui que l'obra ha provocat forts aplaudiments entre els juristes** (enlloc d'un silenci glacial) o és que potser aquests aplaudiments només anaven dirigits a l'art escènic? La qual cosa és de suposar, ja que a Berlín es vigila prou de no respondre una empenta amb un simpàtic bravo. Realment fa falta que ho acceptem tot?)»

¹⁷⁹ «Quan vaig sortir del teatre després de la funció dominical organitzada per als juristes de Berlín per veure *Els criminals* només sentia un col·lega darrere l'altre parlar d'una obra “tendenciosa i desagradable”. Aquesta impressió que més d'un sembla que es va endur cap a casa, jo no la vaig tenir. [...] En general, l'obra és molt adequada per tenir un efecte educatiu en les generacions de juristes més joves; adverteix de les actituds despòtiques, recorda vigilar amb les “constatacions” de fets i contínuament fa prendre consciència de la relativitat de tota justícia criminal. [...] *Els criminals* de Bruckner produeixen un efecte semblant en quant a coneixement i un mateix alliberament d'esperit que la novel·la de Tolstoi *Resurrecció* (1899), que va donar una visió, per primera vegada en l'època moderna, de la tragèdia de la “culpa” jurídica i de l'adjacent imperfecció vital, en la major part, de la justícia penal competent a l'hora d'expiar aquesta culpa.»

bereits das Bild des ersten Aufzuges. [...] Nach jedem der wechselnden Bilder folgte Beifall, und am Schluss dieses Aufzuges war der Erfolg so stark und echt, dass mit diesem Eindruck allein bereits eine lange Reihe von Aufführungen gesichert ist.¹⁸⁰ (*Berliner Tageblatt*, 23-XI-29)

Així doncs, hem vist que el contingut de l'obra arriba en una època més o menys propícia en els tres contextos, tot i que no cal dir que el nivell d'actualitat a Berlín és molt més gran: amb el moviment feminista i les reformes polítiques i legals entorn la sexualitat —s'acabava de reduir la pena per avortament a cinc anys de presó i ja es parlava de legalitzar-lo—, el tracte desigual de la justícia era una tema freqüent de debat;¹⁸¹ al mateix temps, s'estava discutint si s'havia d'abolir l'article 175, que prohibia l'homosexualitat. Amb l'arribada de Hitler al poder es va estroncar tot:

In der vierten Wohnung vollzieht sich der Abstieg einer verarmten Familie, im fünften Raum bekommt ein geschlechtlich Verirrter die Strenge des vielgenannten Paragraphen 175 zu spüren, während nebenan sein feister Bruder straflos die wildeste heterosexuelle Orgie feiert.¹⁸² (*Berliner Illustrierte*, 24-X-1928)

No obstant, una percepció general de la vigència temàtica es pot fer extensiva als tres àmbits, com comentàvem a l'apartat 3.3.4. Veiem un exemple més des de Berlín:

Daß er ein Dichter mit dem Ohre am Herzen der Zeit ist, bewies er, daß er **in seinen beiden ersten Stücken gleich an die zentralen Probleme der Gegenwart heranstürmte, an die erotische Not, an die Rechtsnot.**

Das Drama *Verbrecher* ist eine Dichtung: für die Verbrecher – gegen die Richter. Für den Menschen gegen die Justizmaschine¹⁸³. (*Berliner Herold*, 28-X-1928)

Finalment, per acabar aquesta secció, cal que ens fixem en el panorama literari català, ja que hem començat l'apartat 3.3 fent un breu apunt del francès i les referències a l'alemany han estat constants. Enric Gallén ha observat que entre 1918 i 1938, la

¹⁸⁰ «L'obra *Criminals* del misteriós Ferdinand Bruckner es va representar ahir en un assaig general davant la crítica de París i d'un públic molt selecte format per amics i experts teatrals. L'èxit va ser molt gran. Només començar el primer acte ja es va aplaudir la imatge [...]. Cada vegada que canviava una escena sonaven els aplaudiments i, al final de l'acte, l'èxit era tan gran i tan real que aquesta impressió deixa ben clar que els esperen un munt de representacions.»

¹⁸¹ Per exemple, l'any 1924 s'havia publicat l'estudi *Vier Jahre politischer Mord* [«Quatre anys d'assassinats polítics»] del matemàtic jueu Emil Julius Gumbel, en què analitzava estadísticament els assassinats dels primers anys de la República de Weimar, per concloure que la justícia era desigual segons si els culpables eren d'extrema dreta (més nombrosos) o extrema esquerra.

¹⁸² «A la quarta casa presenciem la caiguda d'una família vinguda a menys i a la cinquena veiem com recau sobre un desviat sexual l'estricta article 175, que tant ha donat a parlar, mentre a l'habitació del costat el germà obès celebra impune una orgia heterosexual de les més salvatges.»

¹⁸³ «L'autor demostra que escolta amb sensibilitat el batec del temps pel fet que **en les seves dues primeres obres aborda els problemes centrals de l'època actual: les necessitats eròtiques i les judicials.** La peça dramàtica *Els criminals* és una obra a favor dels criminals i en contra dels jutges; a favor de les persones i contra la màquina de la justícia.»

literatura catalana va promoure la creació de diverses col·leccions especialitzades en teatre de caràcter popular com la “Biblioteca De Tots Colors” on, com ja s’ha dit, es van publicar les obres de Hauptmann. Del seu catàleg, Gallén (2001: 56) destaca «una sèrie d'autors francesos vinculats a la tradició del bulevard i amb algunes incursions en el vodevil, els dos gèneres importats de París que més ressò i fortuna van obtenir en l'escena i societat catalanes entre els anys deu i els trenta». Ja hem dit que si aquests gèneres triomfaven a París, és normal que obtingués una bona rebuda una obra a cavall del bulevard, el vodevil i els *Zeitstücke* alemanys, per anomenar només algunes influències. De manera que, encara que a Catalunya no s’importés Bruckner en tant que autor “francès”, sí que devia afavorir que l’obra tingués trets de gèneres dramàtics populars francesos. Precisament Gallén esmenta entre aquests autors Georges Courteline, de qui Tagger/Bruckner va programar *Boubouroche* en la primera temporada com a director al capdavant del Renaissance-Theater de Berlín.

A més, encara que en aquestes col·leccions dominés un teatre destinat principalment a «distreure i entretenir una àmplia massa de públic de gust poc exigent a través de gèneres i formes ja fixats per la tradició vuitcentista» (Gallén 2001: 60), també hi havia certa presència de teatre estranger de més ambició literària, encara que només fossin excepcions. A partir dels exemples que exposa Gallén (2001: 62) d’aquestes excepcions, ens hem fixat que en el context original, Tagger/Bruckner va programar Henri Bataille el 1927, la darrera temporada que va dirigir el Renaissance —mentre escrivia *Die Verbrecher*— així com *Heartbreak House*, de Bernard Shaw, o *Les ratés*, de Lenormand, entre d’altres.

Curiosament, algunes d’aquestes obres, que devien tenir alguna influència en el director i autor alemany durant l’escriptura de la peça que ens ocupa, es van representar a Catalunya abans que *Els criminals*, i també a França, on justament les havia dut a escena Pitoëff, el 1920 (Lenormand) i el 1928 (Shaw), fets que en certa mesura haurien preparat el terreny per rebre *Die Verbrecher*. Després va resultar que el text de Bruckner i el de Lenormand, entre d’altres, es van quedar sense editar a casa nostra. Segons Gallén (2001: 66), «si els escenaris no es van fer ressò continuat —només amb

comptagotes— del nou teatre europeu de postguerra, el món editorial culte no es va distanciar gaire d'aquesta realitat.»

De totes maneres, tenint en compte el cas aïllat d'aquestes mostres de teatre estranger més aviat exòtiques en el panorama català, i aquí podríem afegir la poca presència del gènere teatral en les revistes literàries espanyoles que comentava López Campillo —compensat per la presència d'alguns textos en les col·leccions de consum com *La Farsa*— no deixa de ser significatiu que les dues escenes, la catalana i l'espanyola, triessin aquesta obra per canals d'entrada diferents, com hem vist abans que es va produir la seva recepció. Això fa suposar un impacte molt fort de l'obra tant a França com a Alemanya.

3.3.8. Recapitulació

Per fer una recapitulació d'aquest apartat tan vast sobre les condicions culturals en els tres contextos, podem començar destacant la tria de l'obra des de Catalunya, perquè en aquell moment encaixava amb la línia comercial de certs productes de ressons melodramàtics que històricament havien tingut bona acollida al Romea. També a França es constata en algun moment la debilitat del públic per aquests productes que apelen als sentiments dels espectadors. Però és veritat que la percepció davant d'allò estranger l'aprofita una part de la crítica francesa i catalana per fer una valoració negativa, basada precisament en els elements “nòrdics” i foscos de l'obra. Aquesta diferent percepció també té a veure amb el gènere. A Alemanya, la tradició naturalista passada per l'estilització de Wedekind i els expressionistes, entre d'altres, estava més consolidada, per això allà van escandalitzar menys l'exposició i el tractament de certs temes en escena. A França, també remetien a la pròpia tradició realista, més que naturalista, sense pràcticament esmentar Hauptmann, mentre que a Catalunya es parla de realisme i naturalisme sense anomenar referents propis i més d'un crític troba que s'hauria hagut de suavitzar el seu contingut.

A més, hi ha altres influències que s'esmenten en gairebé els tres contextos: Tolstoi, Dostoievski, Ibsen, Veiller i Rice; aquests dos últims només a París i Barcelona. A Berlín, tot i que sabem que també es van representar en aquella època, *The Trial of Mary Dugan* i *Street Scene*, respectivament, amb una tradició teatral tan plena com la seva, no van fer forat, no els calia. Si bé és veritat que el tema, el dels casos criminals que estaven de moda en aquells anys tant al cinema com al teatre —i no cal dir que les pàgines de successos dels diaris n'anaven plenes— s'esmenta en les tres ciutats com un factor clau de la bona recepció.

De la mateixa manera, l'aportació de Bruckner pel que fa a la tècnica escènica s'insereix dins la tradició germànica, que compta amb uns quants precedents, des de Nestroy i Piscator a Meinhardt i Bernauer, passant per Kaiser. És interessant veure que a França fan el mateix, car poden remetre's a l'ús d'escenes simultànies en Lenormand sota la direcció de Pitoëff. Mentre que a Catalunya només es pot parlar de la modernitat escènica de l'obra sense més. Aquesta seria la tendència general: es donen més matisos a les crítiques de Berlín que a les altres dues ciutats, ja sigui parlant del naturalisme o de les influències en general, de manera proporcional a la importància i la vastitud de la pròpia tradició.

No obstant, es percep un grau més elevat de tolerància a França que a Alemanya i a Catalunya davant les immoralitats de l'obra, així com davant la direcció artística de la companyia i del teatre, potser pel fet de tractar-se d'un selecte o elitista teatre d'art que ja tenia acostumat el seu públic a veure coses més experimentals. Certament, a Berlín s'exigeix més al Deutsches Theater pel pes que tenia com a institució i és sobretot el sector jurista assistent a la representació qui es mostra més crític amb la direcció del teatre, per la part que té de responsabilitat. En aquest aspecte, Catalunya tornaria a estar en unes altres coordenades, just al bell mig.

3.4. Mediadors locals

D'Amico es fixa també en els *middlemen*, ço és, l'ampli ventall de responsables d'introduir Ibsen en les diferents cultures i països —del món teatral, editorial, de la crítica literària— atès que els considera determinants en la recepció de l'autor:

Depending on whether they were active primarily as book translators, theatrical agents, actors or critics, these intermediaries *de facto* decided the way Ibsen was received and perceived by the target audience.

In a number of cases it was also Ibsen's acquaintance (or lack of it) with his middlemen that determined his further reception. (D'Amico 2014: 18)

Així, les relacions que Ibsen va establir amb els seus traductors alemanys i la cooperació posterior van donar com a resultat una sèrie de traduccions molt acurades, que gairebé es van convertir en tradició a Alemanya. D'altra banda, els esforços que l'escocès William Archer va fer a Anglaterra per traduir i difondre l'obra d'Ibsen van acabar donant els seus fruits. De la mateixa manera que gairebé s'ha d'atribuir a l'esforç d'un sol home, el diplomàtic lituà Moritz Prozor, que es conegué Ibsen a França —i a altres països— a partir de 1880, en convertir-se en el traductor preferent al francès. Mentre D'Amico comenta aquests exemples diversos de mediadors, constata la manca de literatura al seu voltant i, en el cas de Bruckner, s'aprecien també totes dues coses.

En relació amb les professions, ja hem dit que a França l'introdueix Georges Pitoëff, director i actor, un home fet a si mateix que, després d'uns anys de periple des de Rússia a França, passant per Bèlgica, es va establir a París al capdavant del Théâtre des Arts, i es va caracteritzar per incorporar dramaturgs estrangers contemporanis. Això, pel que fa a l'obra principal de l'autor, que és la que ens ocupa. Respecte a les altres, que van aparèixer durant aquells anys en revistes traduïdes per Renée Cave, pseudònim de la mare francesa de Bruckner, no cal dir que la relació directa de l'autor amb França per via materna, establint un pont entre les dues cultures, va ser decisiva; i sobretot que ella es dedicà professionalment a la traducció. Aquesta difusió de l'obra de Bruckner en francès¹⁸⁴ més enllà de la posada en escena d'una obra en concret —*Les Criminels* a

¹⁸⁴ *Le mal de la jeunesse*, publicada als quaderns de *Bravo*. Adaptació francesa de Renée Cave. Suplement del número d'abril de 1932; *Les Criminels*, traducció no publicada de Renée Cave, manuscrit conservat a

càrrec de la companyia Pitoëff— va refermar la recepció de l'autor, i és un fet que no es va donar a Catalunya, per exemple.

Si ens cenyim a *Les Criminels*, cal destacar també el paper que van tenir a França els traductors i adaptadors, car si fem cas al crític Paul Reboux (Moreno 2014: 535), va ser una peça clau del pont Viena-París:

M. André Mauprey a été mêlé à toutes les grandes manifestations d'art théâtral de ces dernières années.

Mme Steinhof est une Française mariée à un des maîtres de l'art décoratif viennois. Le professeur Steinhof mérite d'être mentionné, à ce sujet. Entre Vienne et Paris, il travaille, avec Mme Steinhof, à réaliser le plus possible d'accords intellectuels. (*Paris-Soir*, 25-XI-1929)

A més a més, l'autor es va desplaçar a París per assistir als últims assajos i a l'estrena, establint una relació amb els membres de la companyia Pitoëff, tal com recullen algunes entrades del seu diari personal (Moreno 2014: 182):

14.11.1929 <...> Dort die Übersetzerin Steinhof kennengelernt, mit ihr ins Th. des Arts, wo (7h abends) Pitoëff noch probierte¹⁸⁵. <...>

19.11.1929 Nachmittags und abends bei den Proben. Mit Ludmilla „philosophiert“¹⁸⁶.

De totes maneres, aquesta coneixença a última hora no va poder incidir en la traducció, però sí que cap la possibilitat que les converses filosòfiques amb Ludmilla influïssin en algun aspecte de la seva interpretació.

A l'Estat espanyol es van donar fets igualment interessants, encara que sense la presència de l'autor. Si pensem en la traducció espanyola de la *Revista de Occidente*, és sabut que al capdavant hi havia un intel·lectual i reconegut germanòfil com Ortega y Gasset, de manera que el contacte directe amb la cultura d'origen estava bastant assegurat. Igualment cal destacar la mediació dels seus col·laboradors que traduïen directament de l'alemany, concretament Joaquín García i José Luis Ponce de León. Però si ens fixem només en la posada en escena de l'obra al Teatre de la Zarzuela el juny de

l'Akademie der Künste de Berlín; *Les rasses*, trad. de Renée Cave, publicada a *La Petite Illustration*, 5-V-1934; *Elisabeth d'Angleterre*, trad. de Renée Cave publicada a *Opéra*, 1949, Paris.

¹⁸⁵ «Allí [a París] he conegut la traductora [Ninon] Steinhof, amb ella cap al Théâtre des Arts on Pitoëff encara assajava a les set del vespre.»

¹⁸⁶ «Tarda i vespre als assajos. He “filosofat” amb Ludmilla.»

1934, es dona la peculiaritat, com hem dit abans, que es creuen dues recepcions, ja que va ser la companyia del Romea qui va representar-la també a Madrid, segurament arran de l'èxit de l'obra a Berlín, París i Barcelona, per la qual cosa es va fer servir la traducció en llengua espanyola de la *Revista de Occidente*. És possible que volguessin aprofitar el treball invertit en la representació al Romea i qui sap si també l'estada i els contactes fets a la capital. La mateixa companyia Vila-Daví havia representat només dos mesos abans al Teatre Beatriz una altra obra d'èxit de l'autor: *Elizabeth von England*, estrenada a Berlín el 1930, mentre que a París no es va estrenar fins al 1949. Justament, la companyia Vila-Daví, en un moment de crisi de regularització de l'escena professional barcelonina després del tancament del Teatre Novetats el gener de 1932, va alternar la seva dedicació al teatre en llengua catalana amb el teatre en llengua espanyola amb altres textos, per exemple, oferint el mateix any dues obres de Bruckner en dos locals de l'escena madrilenya¹⁸⁷.

Amb aquestes tres posades en escena, Romea (1931) i Zarzuela i Beatriz (1934), per força s'ha d'esmentar l'empresa Fernández Burgas a l'hora de parlar d'un mediador o introductor de l'obra de Bruckner a l'Estat espanyol, i molt especialment de *Die Verbrecher* en català i en castellà. Inclús podríem investigar en futurs treballs comparatius d'àmbit estatal, si l'empresa Fernández Burgas va apostar per *Isabel de Inglaterra* per a la capital espanyola pensant en l'èxit precedent a Berlín, cosa que indicaria una influència directa a la semi-perifèria, segons els termes de Moretti (1999), sense passar per l'altre país del centre que sol ser referència a l'Estat espanyol, França; però amb l'afegit que la temàtica podia despertar a Madrid gran interès —a diferència de Barcelona, on no es va representar. Recordem que l'obra utilitza dos escenaris simultanis on es representen les corts d'Isabel I i la de Felip II durant la crisi que desemboca en la derrota de l'Armada «invencible».

D'altra banda, pot ser que l'empresa del Romea conegués la intenció d'escenificar-la a París, que Pitoëff i altres haurien pogut tenir, com testimoniem a continuació, però no obstant, el mèrit de saltar per damunt les intencions, tot mirant Berlín, hi és. El primer

¹⁸⁷ Vegeu les pàgines que fan ressò d'aquesta estada de la companyia a l'escena madrilenya: p. 144-148.

testimoni crític que citem, a propòsit de la reposició de *Les Criminels* al Théâtre de l'Avenue, torna a posar de relleu, a més, el paper dels adaptadors:

J'ai trouvé M. André Mauprey en train de terminer ses valises, car il prend, me dit-il, le Nord-Express pour Berlin, dans une heure.

—C'est un très gros regret que j'ai d'avoir à partir, car cela m'empêchera d'assister à la reprise des *Criminels*. Ce qu'il y a de curieux, c'est que cette reprise ne devait pas avoir lieu cette année. La pièce qui devait passer est l'une des nouvelles oeuvres de Bruckner *Elisabeth d'Angleterre*, dont j'ai fait également l'adaptation avec Mme Steinhof. Malheureusement, cette pièce nécessite une interprétation nombreuse et surtout de très grands artistes pour tenir les principaux rôles. Deux des comédiens que nous avons en vue n'étant pas libres, nous avons préféré attendre la saison prochaine. Le sort des pièces est trop souvent lié à l'interprétation pour que nous ayons eu l'ombre d'une hésitation à ce sujet. (*Paris Midi*, 28-III-32)

Com diem, el 1933, durant la temporada següent, tampoc no es va representar *Elisabeth d'Angleterre*, de manera que es va veure abans a Madrid el 1934. La diferència és notable si pensem que a París no es va estrenar fins al 10 de novembre de 1949 al Théâtre Marigny, sota la direcció de Jean Louis Barrault. És clar que les circumstàncies històriques van ser decisives en aquest sentit. Segons Cros (1986: 177), aquesta estrena va suposar el redescobriment de l'obra i la personalitat de Bruckner a París, si bé aclareix que no se l'havia oblidat del tot durant la guerra, tal com testimonien els articles de la premsa que cita. No és estrany, doncs, que Bruckner romangués unes setmanes a París a la tornada de l'exili, el 1947. Si tenim en compte que, abans de marxar, s'hi havia estat tres anys i havia fet amistat amb la gent de la premsa i el món teatral, no hi ha dubte que la relació amb els seus *middlemen* francesos va afavorir la seva recepció. Cros (1986: 188-189) aclareix els motius d'haver tardat tant a veure representada a París *Elisabeth d'Angleterre* malgrat considerar-ho diverses vegades — com la temporada de la «reprise des *Criminels*» segons llegíem a la cita anterior— i ens remet de nou a la importància del fets casuals i els mediadors, en aquest cas, el que hauria estat mediador: Edouard Bourdet. Quan aquest membre del consell d'administració de la Comédie Française va voler incloure l'obra en la programació del teatre, el va fer canviar d'opinió, d'una banda, la competència d'*Elisabeth la femme sans homme*, d'André Jossset, que s'estava representant aquell 1936 i, de l'altra, els elevats costos necessaris per dur-la a escena. Cros també esmenta la premsa conservadora francesa que ja al 1930 havia reaccionat davant les representacions d'*Elizabeth von England* a Alemanya i Àustria subratllant els elements freudians del personatge i destacant els aspectes escènics de l'obra, per poder obviar el contingut

ideològic. Concretament, cita un fragment d'un article de Jean Tarvel, escrit des de Berlín, aparegut a la revista *Comoedia* del 22-XI-1930 amb el títol «L'Elisabeth de Bruckner chez Reinhardt»:

On voit d'ici le thème, Angleterre-Espagne, protestantisme-catholicisme, et comme les deux souverains sont de sexe différent, on suppose entre eux, par-delà leur rivalité et leur haine, une sorte d'amour contrarié. C'est freudien, c'est tout à fait dans la ligne de M. Bruckner. Pour faire ressortir cette opposition, il recourt à son procédé favori, qui a largement contribué au succès des *Criminels*: la double mise en scène.

Com veiem, motius de tots colors —actors ocupats, costos elevats, obres de temàtica semblant en cartellera i fins i tot un cert desprestigi per part de la premsa conservadora, sense comptar els fets històrics— van fer que a França es retardés l'estrena d'una obra que a Madrid sembla no va trobar tants obstacles o és que, simplement, la voluntat dels mediadors, els germans Fernández Burgas i els encarregats de representar-la (la companyia Vila-Daví), pot de vegades superar-ho tot. Però això ja ens portaria a estudiar la recepció comparada de l'altra obra d'èxit de l'autor i ens traslladaria de Barcelona a Madrid, cosa que deixem per a més endavant, almenys de manera exhaustiva. Sí que podem fer una aproximació en tant que la representació madrilenya d'*Isabel de Inglaterra* pot donar una altra llum a la recepció d'*Els criminals*. Així doncs, qui sap si mentre els germans Fernández Burgas encarregaven la traducció al castellà a Salvador Vilaregut, no tenien ja en ment abonar el terreny per escenificar la versió castellana d'*Els criminals*, de manera que a Madrid es donés una recepció semblant a la de París en el sentit de fer coincidir dues obres de l'autor en diferents teatres dins una mateixa temporada: la de la reestrena dels *Criminels* al Théâtre de l'Avenue, en què triomfava el *Mal de la jeunesse* al Théâtre de l'Oeuvre, cosa que feia afirmar al crític de *Carnet*, Saint-Cyr, que «Bruckner est à Paris l'homme de cette saison hivernale» (7-IV-32).

És clar que sobre les intencions només tenim la possibilitat d'especular, però sí que podem constatar el fet: Fernández Burgas va negociar al mateix temps l'estrena de les dues obres de Bruckner a Madrid. Ho testimonia el diari *Ahora* del dia 31 de març de 1934: mostra una foto de la companyia, amb l'empresari i el gerent inclosos, i tanca la nota teatral sobre el debut de la companyia Vila-Daví aquella mateixa tarda al Teatre Beatriz amb l'obra *Isabel de Inglaterra* de la següent manera:

Durante la temporada se estrenarán también: *El mesón de la Gloria*, comedia en verso de José María de Sagarra, versión castellana del propio autor, *La Pasión*, escenas de la vida de Jesús, en verso, por Luis Fernández Ardavín, *Los criminales* de F. Bruckner, *Alas en la aldea* de Bartolomé Soler, *Un caballero inmoral* de Manuel Fontdevila, *El rapto de Elena*, de Louis Verneuil.

Precisament aquesta insistència en l'autor va sobtar, en el context madrileny, l'intel·lectual Juan Chabás, traductor, adaptador i crític de teatre. Moltes de les crítiques teatrals¹⁸⁸ que va escriure van aparèixer en el diari madrileny *Luz* entre 1933 i 1934. D'aquestes, en dedica gairebé un centenar a dramaturgs espanyols contemporanis i només dotze a dramaturgs estrangers; i Bruckner és l'únic que repeteix. No obstant, «demuestra su desacuerdo con la escenificación de *Isabel de Inglaterra* por la visión “reduccionista” que Fernando Bruckner ofrece de la pugna entre católicos y protestantes, a pesar de la técnica “innovadora” de la obra», tal com cita B. A. González (1995: 372).

Chabás, que volia crear un Teatro Nacional espanyol a la manera de la *Comédie Française*, estava convençut del paper educatiu tant del teatre com de la crítica, com ha recollit González (1995: 370) a partir dels articles publicats a *Luz*:

Sentía la necesidad urgente de “afinar y educar el gusto del público” (31-VIII-33) [...]. En este artículo declara que la crítica “tiene el noble empeño de ser algo más que una crónica pasajera”. Constituye un “arte tan arduo como el del poeta”. [...] El arte dramático y la crítica teatral se reproducen mutuamente, por lo que forman las dos vertientes de un solo fenómeno (24-VI-33).

Així que encara és més significatiu que aquest crític que, segons González, donava preeminència a la literarietat del fet teatral i a la tradició, i no era gens condescendent amb el panorama teatral del seu moment, es fixés en les obres de Bruckner:

El teatro histórico en España padece de una “retórica banal” (18-V-33), el religioso degenera en la “absurda herejía” que “envilece nuestra escena” (18-III-33) y las comedias son “ñoñas” e “insulsas” (24-V-33, 2III-34). (González, 1995: 371)

Encara sorprèn més que li reconegués cert mèrit; en el cas de *Isabel de Inglaterra*, pel fet de tractar un tema històric, ja que Chabás concedia també un paper important a la historiografia del teatre —no en va, va escriure durant la seva vida i fins la mort a l'exili cubà diferents manuals de literatura espanyola:

¹⁸⁸ Tots els treballs i articles de l'autor venen detallats en les últimes pàgines del llibre que li ha dedicat Javier Pérez Bazo (1992: 381-401).

Pero estos reparos y otros que pudieran hacerse en orden a la fidelidad histórica de Bruckner, no valen a disminuir el mérito de esta obra que, principalmente, consiste en la magnitud y alcance del propósito de su autor. Como decíamos al principio, adentrarse en el siglo XVI para enfrentar dos culturas y dos caracteres es noble, alta y difícil empresa de poeta. Al cumplirla ábrase un camino al teatro que no es razón que se le cierre, ya que en la tradición del drama ha sido vía tan fecunda. (*Luz*, 2-IV-34)

No obstant, reconeix a continuació que per fer poesia dramàtica a partir de moments històrics no hi ha res com l'art de Shakespeare:

Y no naciendo esa realidad dramática de un íntimo y entrañable sentimiento de la grandeza histórica del conflicto, Bruckner logra la indiscutible virtud teatral de su obra, no al modo cómo Shakespeare la alcanza en sus dramas y tragedias históricas, dando, humana virtud de poesía y grandeza de leyenda al tiempo y a los personajes, sino valiéndose de efectos y escorzos de técnica melodramáticos, y aislando y destacando anécdotas que aprovecha para realzar, en cada cuadro de los doce que componen su poema histórico, un hecho o un instante. Es muy posible que en la versión española se haya perdido algo que en el fondo de este drama sirviera como de enlace espiritual de todos esos episodios, más sentidos como escenarios cinematográficos que como condensados momentos de un drama al que el rigor de escena pide mayor unidad y trabazón.

Val a dir que si bé no desmunta el procediment de Bruckner, sí que ho fa, i rotundament, amb la posada en escena:

La compañía al frente de la cual figuran los artistas catalanes señora Vila y D. Pío Daví no está llamada, seguramente, a representar este género de teatro. La señora Vila, a la que recordamos en la escena catalana del Teatro Romea, de Barcelona, con feliz memoria, no acertó a encarnar con justeza ni con original personalidad el papel de Isabel de Inglaterra. Papel para una gran actriz, lleno de efectos y rico de recursos, fue dicho por la actriz catalana sin ninguna majestad, sin dominio siquiera. Un tono monótono, igual y gritón, sin matices ni de ironía, ni de ternura, ni de imperio, ni de rabia y odio, que en todos ellos es fecundo el papel. El gesto, repetido y vulgar, no correspondía nunca a la grandeza de una reina: era áspero o zalamero, sin dignidad; nunca resuelta y altivamente imperioso o cortesantemente galante. No ya una reina, ni una alta dama del siglo XVI supo ser la señora Vila; parecía simplemente, vestida de reina Isabel, una mujer coqueta y un poco soberbia, disfrazada y enfadada, en un baile de máscaras. No es éste un juicio definitivo sobre María Vila; su talento quedará seguramente demostrado en otras obras. Esperemos. Pío Daví sabía mejor lo que había de hacer, pero no llegó a realizarlo. Y nos dio un Felipe II que hacía pensar en lo que hubiera sido un cómico resuelto, con buena voluntad, a conseguir, en una sola noche, parecerse a Borrás y al rey de San Quintín. **Alguien decía, con juicio injusto, en vista de este escaso éxito de los señores Vila-Daví, que los catalanes no servían para el teatro castellano. ¡Cuidado! Catalanes, son, entre otros artistas excelentes, Margarita Xirgu y Borrás, que han dado días de gloria, con su esfuerzo, al mejor teatro español.** Catalana es también Josefina Tapias...

Certament, Chabás corregeix la generalització contra els intèrprets catalans per al teatre, però això no el detura de seguir enumerant els despropòsits d'aquesta estrena, que duren un paràgraf més, de manera que no se salva ni el conjunt de la companyia, ni la direcció, ni el decorat, «de un mal gusto, agrio y chillón, o pobre y mezquino» –sobretot un

«tocador de la reina que hubiera sido lamentable en la más ridícula alcoba de una señora vieja de 1880»— i ni tan sols la música entre quadre i quadre.

En vista d'aquest judici que deixa entreveure la dificultat de representar aquesta obra, s'entenen els motius que van retardar tant l'estrena de la versió francesa a París, i suposem que el dels costos elevats devia ser dels de més pes, ateses les paraules amb què Chabás tanca la crítica:

Siempre es loable el intento de hacer un teatro noble. Estrenar un drama como *Isabel de Inglaterra* y dar a conocer en Madrid a un autor como Bruckner está bien. Pero cuando para acometer una empresa así es necesario un heroísmo inconsciente, como el de los señores Vila-Davi, vale más reconocer la impotencia de los propios recursos. Con todo, merece cordial elogio ese ímpetu de náufragos.

Després d'això, té més valor la crítica de Chabás de l'estrena de *Los criminales* a Madrid, molt més favorable, sobretot amb la companyia —que era la mateixa— tan sols dos mesos després. Cal destacar igualment, ja que parlem de mediadors, la contribució dels traductors, que pot marcar la diferència; si més no, Chabás comença aquesta segona crítica referint-se a la manca d'encert de la traducció d'*Isabel de Inglaterra* i la tanca lloant la de *Los criminales*:

La compañía Vila-Davi tiene una predilección apasionada por el teatro de Bruckner. En su breve temporada de Beatriz nos dio a conocer, algo mutilada y mal traducida, *Isabel de Inglaterra*; ahora, en una de nuestras más amplias y populares salas, sin temor a los calores, han inaugurado una temporada con el único designio de darnos a conocer *Los criminales*, otra obra de Bruckner, que, como *Las razas*, representada este año con gran fortuna en París, define mejor que *Isabel de Inglaterra* la personalidad y la manera de su autor. Indudables elogios merece la compañía Vila-Davi por esa curiosidad y ese afán con que se ha asomado al teatro extranjero en busca de inquietudes de concepto y novedades de técnica, de que tan vacía se encuentra nuestra producción nacional; pero la alabanza que esa actitud merece sería más abierta si aquella curiosidad fuera más amplia y no se limitara a introducir reiteradamente en nuestra escena a un autor que por su importancia y su significación resultaría bastante conocido por la versión de una sola de sus obras. El teatro moderno tiene otros exponentes, más ilustres y significativos, que conviene también dar a conocer; mientras las obras de éstos esperan, parece exagerada la atención repetida al teatro de Bruckner. (*Luz*, 18-VI-34)

Chabás confirma aquí la faceta mediadora de la companyia Vila-Davi per introduir Bruckner, encara que la consideri exagerada. Per tant, sembla que a Madrid no es va aconseguir l'efecte parisenc de fer de Bruckner “*l'homme de cette saison*”, no hivernal sinó primaveral, seguint la cita de *Carnet* abans mencionada; almenys des de la perspectiva de Chabás. En canvi, l'estrena de *Los criminales* al Teatro de la Zarzuela

va complaure l'exigent crític, que tanca l'article en què bàsicament comenta les innovacions de l'autor, aplaudint la companyia Vila-Daví:

El montaje de *Los criminales* acredita una vez más la competencia y el buen gusto de Fontanals, que esta vez ha resuelto difíciles problemas de arquitectura escénica. La dirección de Daví y la disciplina de sus actores son de elogiar. Todos, y la Vila especialmente, contribuyeron a dar realce y patetismo a la representación de *Los criminales*, traducida excelentemente por los señores Joaquín García y Ponce de León.

Curiosament, i seguint amb la línia comparativa, l'esperit bel·ligerant a l'hora de reivindicar el paper educatiu de crítica i teatre que va tenir Chabás en el context madrileny recorda, en el context català, la del traductor, J. M. Millàs-Raurell —potser no és casualitat que compartissin també la traducció de *Street Scene* d'Elmer Rice; la versió castellana de Chabás a partir de la versió francesa va ser publicada a la col·lecció madrilenya La Farsa el 1930.

Aquest esperit educatiu del traductor català es desprèn de les pàgines que li dedica Núria Santamaria (2009: 159-170); especialment en les paraules del mateix Millàs que ella recull de *La Veu de Catalunya* a propòsit de les Vetllades Selectes del Teatre Català Romea, sobretot perquè formava part del comitè de selecció de textos, segons Santamaria:

Caldria anar habituant el públic a un teatre bo, encara que fos fent-li conèixer, no les patotxades de més èxit a París -èxits per a turistes- sinó les obres, que amb un fons seriós, amb la garantia d'un nom, amb la garantia d'una crítica i àdhuc d'una lectura, servissin per **a educar poc a poquet, les nostres gents a distingir el teatre d'un intermedi de pallassos de cinema**. Per assolir aquesta educació -la qual a la vegada que fos del públic, seria del crític i de l'autor- proposaríem la constitució d'una entitat a semblança (administrativa i d'organització, perquè entre nosaltres ja tenim, en l'aspecte de teatre digne, la nostra petita tradició) del Vieux Colombier. (22-II-22)

Això ho expressava Millàs-Raurell el 1922 mentre programava per a les Vetllades Selectes del Teatre Romea Pirandello, Molnár o *Anna Christie* d'O'Neill, que ell mateix traduí; però és que per a temporades següents volia incorporar, a més de Gogol i Strindberg, per exemple, Wedekind i Schnitzler, de manera que estava al dia del més nou del panorama teatral en llengua alemanya i, en definitiva, de la cultura. Santamaria (2009: 168) assenyala també que Millàs-Raurell recordava que Freud i Einstein eren en l'arrel de les noves manifestacions artístiques. És més, sembla que l'interès per aquesta

cultura va ser prou gran com per aprendre alemany. Ho confirmen les seves paraules a *La Humanitat* (25-XII-31) que Santamaria (160) recull:

Fa una temporada que escric molt poc. He traduït de l'alemany, com a exercici, *El Gran Hotel*, de la popular escriptora alemanya Vicki Baum. És una obra que ha tingut un grandios èxit a l'estranger i que em sembla que ha de donar, si es munta de manera apropiada, un gran rendiment.

¿Era un exercici per mantenir la capacitat de traduir de l'alemany o era més aviat per adquirir-la de cara a futurs treballs de traducció directa? En qualsevol cas, havia començat aquell mateix any traduint *Die Verbrecher*; si ho hagués fet directament de l'alemany, hauria exercitat de sobres. D'altra banda, sembla que ja havia traduït de la llengua alemanya al català anteriorment, en concret la correspondència de Beethoven, publicada el 1928 per l'Associació de Música "Da Camera"; almenys, la selecció, feta per ell mateix, les notes a peu de pàgina, sovint personals, i el to general així ho suggereixen. Malauradament, no disposem d'evidències que, en el cas d'*Els criminals*, fos una traducció directa, però com a mínim, si ho va fer del francès, pensem que devia consultar l'original alemany. Potser per això volia seguir practicant, per fer-ho directament en el futur.

A més, a la Biblioteca de Catalunya, hem consultat la correspondència que va mantenir amb una editorial alemanya que per un moment va fer pensar també en una relació directa amb la llengua de l'original, però no era la llengua vehicular, i el tema era la possible traducció de *La llotja*, del Millàs-Raurell autor. En la carta, esmentava l'obra de Franz Wedekind *Frühlings Erwachen* (*El despertar de la primavera*) directament en alemany amb algun error ortogràfic que tinxava i corregia a continuació, cosa que indica algun coneixement de la llengua però no per pensar en una traducció directa. Així doncs, malgrat aquests indicis, ens haurem de quedar amb la primera hipòtesi: allò més probable és que la versió catalana es fes a partir de la francesa, tot i que probablement va tenir de referència el text en alemany i és una llàstima que s'hagi perdut perquè tal vegada es podria dir amb certesa.

Independentment de si la mediació era directa o per via francesa, el que és indiscutible és el paper de mediador de Millàs-Raurell. Anteriorment, hem citat un article de Francesc Madrid de 20-X-1929 a *Mirador*, que hauria estat el primer mediador de

Bruckner a Catalunya, on s'expressava la voluntat d'encarregar a Carles Soldevila la traducció, que finalment va fer Millàs. És possible que dos èxits anteriors traduïts per ell d'ambient semblant hi tinguessin a veure, com són *Anna Christie*, d'Eugene O'Neill (estrenada el maig de 1924), i *El carrer*, d'Elmer Rice (abril de 1930). Tampoc no es va traduir *Die Rassen*, una altra voluntat, ara de Lluís Capdevila, expressada a *Meridià*, 24-VI-1938, en plena guerra, tal com recull Foguet (1999:171). Probablement, això hauria relacionat l'autor amb ambients polítics d'esquerra, condicionant d'alguna manera la seva recepció a Catalunya, de manera similar a França, on el 1934 van poder veure *Les races* sota la direcció de Raymond Rouleau. Una cosa semblant va passar amb la primera recepció d'Ibsen a Anglaterra, segons comenta D'Amico (2014:18):

Two years later (1886), the critic George Bernard Shaw and Karl Marx's daughter Eleanor gave a reading of a *Doll's House*, and this came to have a certain importance in the reception of Ibsen in England. In fact, as Shaw and Marx were high-profiled members of Socialist milieus, Ibsen came to be linked to Socialism during his broader reception in the country in the 1890s.

Deixem de banda el que hauria pogut ser per tornar a la realitat. Ja ha quedat clar que si ens fixem en les representacions de l'autor a Barcelona i a Madrid podem parlar de l'empresa del Romea com *la* medidora de Bruckner a l'Estat espanyol. Cal precisar que si bé Pius Daví i Maria Vila van ser els artífexs de la posada en escena, el paper medidor el van fer els productors teatrals, els germans Fernández Burgas; almenys així es desprèn dels articles de la premsa. Amb la seva voluntat empresarial, devien buscar èxits estrangers i així és com van anar a parar a l'obra de Bruckner:

Con la nueva empresa Vila-Daví y Fernández Burgas, continuará actuando la compañía Vila-Daví. [...]

La nueva empresa ha buscado entre las obras extranjeras *Els criminals*, sancionada ya por los públicos de los primeros teatros europeos y americanos. (*Diario del Comercio*, 2-IV-1931, p. 10)

En un altre article ja esmentat, no només reiteren aquesta voluntat sinó que deixen entreveure la importància dels fets casuals que esmentava D'Amico; en aquest cas, la proximitat del Dissabte de Glòria i la necessitat d'oferir una obra a l'alçada d'aquest dia d'estrenes.

Fernández Burgas ríe y se somete. Menos mal.

- Mire usted – nos dice– nosotros, siguiendo la tradición del teatro Romea, de dar en Sábado de Gloria una obra sensacional, al hacernos cargo de esta empresa, sin tiempo para solicitar una original que pudiera llenar ese propósito, escogimos, entre las famosas, una que teníamos

dispuesta para nuestra compañía de Teatro Norteamericano, y que puede seguir el camino hecho por *El proceso de Mary Dugan* i *El carrer: Els criminals*. (Ruiz de Ayala, Álvaro, *La Noche*, 3-IV-1931, p. 11)

Tanmateix, caldria fer esment de l'anterior empresari del Romea, Josep Canals, que gestionava el Teatre Novetats, ja que va potenciar la presència de teatre estranger a Barcelona al Teatre Romea durant la dècada anterior.¹⁸⁹

Començàvem aquest apartat dient que D'Amico (2014: 17) trobava a faltar més literatura especialitzada sobre la difusió d'Ibsen —només assenyalava dos autors de llibres: un al voltant del principal traductor d'Ibsen a l'anglès, William Archer, en la dècada de 1890 i l'altre, del mateix D'Amico, sobre la família Polese que el va introduir a Itàlia també aquells anys.

La literatura al voltant dels *middlemen* de Bruckner tampoc és abundant. Això no obstant, hem pensat d'entrada que la situació no estava malament si tenim en compte, d'una banda, la desconexió de Bruckner al costat d'un autor globalment conegut com Ibsen i, de l'altra, els diversos estudis dedicats a Georges Pitoëff, un a la *Revista de Occidente* i un al Teatre Romea, que serien entitats mediadores. Sobre Pius Daví o Maria Vila no n'hi ha —sí que es disposa d'un fons al Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre—, ni tampoc sobre Millàs-Raurell traductor.

Certament, un segon cop d'ull revela que aquesta vegada Bruckner surt més malparat que Ibsen pel que fa a literatura sobre mediadors. En qualsevol cas, tampoc no és gens desproporcionat, atès la projecció internacional assolida per un i altre dramaturg. Bruckner no és cap “rival” per a Ibsen. Els dos llibres citats més amunt —un d'ells, el D'Amico— se centren en la difusió arreu del món de l'autor noruec, mentre que en els dedicats a Pitoëff, o a la *Revista de Occidente* i al Teatre Romea, l'obra de Bruckner només ocupa unes línies dins la producció del director i actor, o de la publicació i el teatre, respectivament. Amb tot, el treball de Millàs-Raurell, traductor d'*Els criminals* i de moltes altres obres, es destaca en diferents articles —per exemple, d'autors ja

¹⁸⁹ Per a més informació vegeu l'article d'Enric Gallén «Teatre estranger en l'escena catalana contemporània» (2019: 61-93).

esmentats com Enric Gallén, Francesc Foguet o Núria Santamaria— com també el de la companyia Vila-Daví. Però com diem, falten treballs més extensos.

Finalment, cal remarcar que un llibre com el dedicat a Juan Chabás, amb un apartat sobre la seva activitat com a crític de teatre, permet traçar de lluny una afinitat amb la literatura que hi ha sobre H. Ihering¹⁹⁰ o Alfred Kerr —penso ara en el capítol que dedica M. Reich-Ranicki a aquest últim dins de *Los abogados de la literatura* (2006: 165-180)— i així poder deduir la importància d'aquesta tasca durant aquells anys en les capitals europees, des de Berlín a Madrid. I, per descomptat, París. Pérez Bazo (1992:170) comença les pàgines sobre Chabás, com a crític literari i teatral, comparant la seva activitat amb la de Giacomo Prampolini a *La Fiera Letteraria* i a la de Marcel Brion a *Les Nouvelles Littéraires*. Sembla, doncs, que l'afany per documentar la vida cultural de l'època va ser present a tot arreu i també traspassava fronteres, com les mateixes obres. Sense anar més lluny, un dels crítics catalans, Bernat i Durán, demostra haver llegit la crítica berlinesa d'Alfred Kerr sobre *Die Verbrecher*:

Alfredo Kerr, hablando de esa clase de obras dramáticas, ha dicho que en ellas los personajes bondadosos lo son en extremo, y los malvados, lo son en extremo también. Lo que es pueril. Y ha señalado como grata excepción *Los Criminales*. (*El Noticiero Universal*, 6-IV-1931)

Per acabar aquest apartat, tornem a París, on el cas de Bruckner se surt dels paràmetres de la mediació; gairebé es produeix una fusió en el nou context cultural, si ens basem en els estudis de Cros, sobretot en el seu article «Ferdinand Bruckner und Frankreich». Val la pena que citem un paràgraf en què defineix molt bé aquest grau d'integració.

Erstens erwies sich die französische Presse, außer der rechtsradikalen, die freilich im Verhältnis zu dem rechtsradikal wählenden Bevölkerungsanteil überrepräsentiert ist, gegenüber Bruckners antifaschistischer Gesinnung tolerant, ja günstig gesinnt. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, daß er vor dem amerikanischen Exil drei Jahre in Frankreich verbracht hat: er unterhielt freundschaftliche Beziehungen mit zahlreichen Journalisten, die Presse war ihm in ihrer großen Mehrheit gewogen, er hat der Schauspielgruppe von Raymond Rouleau die Niederlassung in Paris ermöglicht, und zwar seit dem Erfolg von *Krankheit der Jugend*, deren Aufführungen Madeleine Ozeray, wie die der *Kreatur* Jany Holt, bekannt gemacht hatten. Er stand in Verbindung mit der Pitoëff-Truppe. Er kannte viele Schauspieler und Schauspielerinnen; die jungen französischen Dramatiker, H. R. Lenormand, Stève Passeur, Paul Reynal, waren seine Freunde. Kurz: Bruckner gehörte zum Pariser, ja zum französischen Theater, da seine Stücke —

¹⁹⁰ Per exemple: Herbert Jhering (1967). *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken 1909-1932*. Pròleg i edició de Rolf Badenhausen. Hamburg: Rowohlt.

wie oben erwähnt— auch in einigen Provinztheatern gespielt wurden, was für einen ausländischen Dramatiker der Gegenwart ungewöhnlich ist¹⁹¹.

Considerant dita integració de Bruckner en el context francès que, a més, portava assimilada per via materna, no és estrany que aquesta cultura fos després font d'inspiració d'una obra històrica escrita a l'exili, com és *Napoleon der Erste* (1937).

Sens dubte, la recepció de l'autor a França va comptar amb unes condicions molt més favorables que en altres contextos, com el català, però al mateix temps es posa de relleu el valor d'*Els criminals*, pel fet de tenir èxit sense tota aquesta base. A Catalunya no va venir l'autor a establir relacions amb la companyia, ni circulaven traduccions (les de la mare de Bruckner) d'altres obres en revistes o en teatres, amb alguna altra obra en cartell (el *Mal de la jeunesse* al Théâtre de l'Oeuvre); el traductor tampoc representava aquí un pont entre Berlín o Viena i Barcelona (com s'havia dit dels traductors francesos: pont entre Viena i París). I sense tots aquests condicionants que venen a afavorir una recepció, es va poder veure a Catalunya una obra d'èxit d'un autor modern com Bruckner. Així que el mèrit dels mediadors catalans és proporcionalment considerable.

3.5. Mercat del llibre i món teatral

Un altre dels punts crucials per a D'Amico a l'hora de comparar la recepció d'un autor és la relació entre el món editorial i les posades en escena. Cita el cas concret d'Alemanya, en què la publicació de *Rosmersholm* d'Ibsen el 1887 a càrrec de S.

¹⁹¹ «Primer es va comprovar que la premsa francesa era bastant tolerant i fins i tot favorable a les idees antifeixistes de Bruckner, exceptuant la d'extrema dreta que, certament, tenint en compte el nombre de votants d'extrema dreta, té massa representació. En aquestes circumstàncies, s'entén que passés tres anys a França abans del seu exili americà: va establir relacions estretes amb un munt de periodistes, la premsa en general li tenia simpatia, va fer possible que el grup de teatre de Raymond Rouleau s'establís a París, concretament des de l'èxit de *Krankheit der Jugend*, les representacions de la qual van donar a conèixer Madeleine Ozeray, de la mateixa manera que ho van fer les de *Die Kreatur* amb Jany Holt. Va estar en contacte amb la companyia Pitoëff. Coneixia molts actors i actrius i els joves dramaturgs francesos eren amics seus: H. R. Lenormand, Steve Passeur, Paul Reynal. En resum, Bruckner formava part del teatre parisenc i del teatre francès, ja que les seves obres també es representaven en alguns teatres de província, cosa que per a un autor estranger contemporani era ben inusual.»

Fischer¹⁹² i amb l'autorització de l'autor, just després de l'estrena, va donar peu a nombroses edicions i representacions de les seves obres durant la dècada següent. És més, una altra editorial com Reclam va estar publicant paral·lelament traduccions no autoritzades de les mateixes obres per fer-ne molts tiratges a bon preu, un fet d'entrada gens beneficiós per a Ibsen, però que en èpoques de censura als escenaris —concretament d'*Espectres*— va fer que en el mercat del llibre continués la seva circulació¹⁹³.

The lack of copyright protection enabled anyone to publish and stage translations of Ibsen's plays without paying royalties. Although Ibsen certainly suffered economic loss through the lack of royalties from Reclam, he also enjoyed an impressive dissemination of his works thanks to their cheap editions. For example, in the years when *Ghosts* was absent from the German stage due to censorship problems, it was circulating in the market in 9000 copies. More generally, it has been calculated that Reclam had reached the enormous sum of 4.5 million Ibsen books sold by 1917. (D'Amico 2014: 21)

Podem dir, doncs, que el món editorial alemany està consolidat des de fa temps i sembla que ha gaudit d'una relació estreta amb el món teatral, per això no és estrany que el mateix any d'estrena de *Die Verbrecher*, el 1928, fou també el de la seva publicació; i a la mateixa ciutat, Berlín, concretament a l'editorial Fischer, la de les traduccions autoritzades d'Ibsen, que comportava per tant un segell de qualitat.

No obstant, ja hem dit que posteriorment, entre l'exili i l'oblit, faltava una compilació i edició del teatre de Bruckner des de l'àmbit acadèmic, una tasca que, com hem comentat al principi, s'està fent ja fa uns anys des de Berlín.

Si la relació estreta entre el món editorial i el de la representació s'hagués mantingut a la ciutat, per força hauríem hagut d'observar en els darrers anys posades en escena d'obres de Bruckner en els teatres berlinesos. Però aquest no ha sigut el cas, cosa que ens fa veure que el context històric que estudiem, sobretot a Berlín, va ser especialment prolífic en tots els àmbits teatrals: representació, publicació i crítica. De totes maneres, hem volgut preguntar igualment al professor Moreno, responsable d'aquest treball

¹⁹² Ibsen, Henrik (1887). *Romershholm*. Berlín: Fischer. Precisament aquesta publicació va ser la primera literària amb què el jove Samuel Fischer, que havia marxat de Viena per treballar a Berlín d'ajudant d'editor, pràcticament inaugurava la seva pròpia editorial.

¹⁹³ Sobre aquesta qüestió, D'Amico cita l'estudi de Narve Fulsas (2009) dins *Henrik Ibsens Skrifter*. Oslo: Aschehoug.

d'edició crítica, si ha pogut observar darrerament una incidència de les seves edicions en l'àmbit teatral i la resposta ha sigut categòrica: no. Segons ell¹⁹⁴, els teatres a Alemanya no s'ocupen actualment d'edicions d'autors alemanys ni tampoc de treballs filològics. És més, creu que hi ha pocs casos al llarg de la història de la literatura alemanya en què les edicions hagin tingut un paper important en la pràctica teatral; el cas de Georg Büchner, per exemple, seria l'excepció. Si de cas, creu que en general n'han tingut una mica més els treballs d'interpretació filològics i per descomptat, les traduccions.

Efectivament, les seves paraules de seguida ens fan pensar, d'una banda, en el mateix Bruckner, concretament en la seva traducció de *Death of a Salesman* d'Arthur Miller que va possibilitar l'estrena de l'obra en alemany, *Der Tod des Handlungsreisenden*, el 1950: el març a Viena, i l'abril, a Munic i Düsseldorf. D'altra banda, confirmen les nostres observacions a França, en què la recepció especialitzada des de l'àmbit filològic, amb un caràcter interpretatiu —pensem sobretot en la tesi i els estudis de Cros als anys vuitanta— va servir d'alguna manera a Laurent Muhleisen per a la nova traducció i edició de *Les Criminels* de 2011 i a la companyia de Ricard Brunel per a la posada en escena de l'obra que es va representar entre d'altres llocs a Valéncia i a París entre 2011 i 2013. En el dossier pedagògic de l'obra, el traductor cita la tesi de Cros i diu que és la base de la seva presentació de l'autor, i igualment l'esmenta la dramaturga Ailloud-Nicolas en els seus articles al voltant de la representació¹⁹⁵.

Pel que fa a l'important paper de les traduccions i tornant al context històric que estudiem, veiem que també a França es va donar un fet similar al que comentava D'Amico respecte al d'Ibsen a Alemanya. Les nombroses i sonades representacions de *Les Criminels* al Théâtre des Arts la temporada 1929-30 —dues-centes funcions segons els articles de la premsa— o al Théâtre de l'Avenue el 1932 —encara que fossin moltes menys—, juntament amb les altres obres de l'autor com *Le mal de la jeunesse* o *Les races*, muntades al Théâtre de l'Oeuvre el 1932 i el 1934, respectivament i, encara que

¹⁹⁴ Entrevista (11 de juny de 2017).

¹⁹⁵ Catherine Ailloud-Nicolas (2013). «La justice dans *Les Criminels* de Bruckner». Criminocorpus [Online] o «Théâtre et Justice : autour de la mise en scène des *Criminels* de Ferdinand Bruckner par Richard Brunel». A : *Justice et théâtre : d'une fondation commune à la confrontation de deux paroles en crise*. URL : <http://criminocorpus.revues.org/2394> [Consulta: 23 de juliol de 2017]

en menor grau, les edicions en revistes de les traduccions d'aquestes mateixes obres, també aquests anys, signades per Renée Cave, la mare de Bruckner (vegeu apartat 3.4), devien contribuir a mantenir el seu record. De fet, Cros (1986:177) també constata que a França no l'havien oblidat durant la guerra. I això, junt amb el seu retorn de l'exili que va suposar novament una estada a París, potser va influir en la publicació del text a l'editorial Fayard de París (1950), vint anys després de la versió de *Les Criminels* representada al Théâtre des Arts.

A Catalunya, no es pot parlar d'impacte editorial, simplement perquè no es va publicar. Aquesta traducció no va córrer la sort d'altres textos traduïts per Millàs-Raurell, com va ser, per exemple, *Anna Christie* d'Eugene O'Neill (Publicacions de La Revista, 1930). Tampoc va aparèixer a *L'Escena Catalana* de la segona època, cosa que crida l'atenció perquè van publicar novetats semblants —*El procés de Mary Dugan* de Bayard Veiller (1929) o *El carrer* d'Elmer Rice (1930). ¿Com és que no van mostrar interès per aquesta novetat en concret? La veritat és que no va ser l'únic cas. Precisament *Els criminals* és un dels exemples que destaca Gallén (2001: 66) entre els textos que van ser representats però no editats, al costat de *Maya*, de Sacha Gantillon; *R.U.R.*, de Čapek, o *Knock o el triomf de la medicina* de Jules Romains.

De l'impacte de la *Revista de Occidente* i els textos que s'hi publicaven ja n'hem parlat breument en esmentar l'estudi de López Campillo (3.2). Però torna a ser un clar exemple d'una edició que influeix en una representació. De fet, potser si no hagués existit una versió espanyola acurada de *Los criminales*, no se li hagués passat pel cap a l'empresa del Romea de representar-la a Madrid. En canvi, el muntatge recent de l'obra (2014) que es va poder veure en aquesta ciutat i que era a la vegada taller per als alumnes de Juan Carlos Corazza —que es va ocupar de la direcció, així com de la traducció i adaptació, juntament amb Inés Vallvé i altres alumnes— va seguir una altra via. Sembla que el motor d'aquesta representació tan experimental no va ser una edició, ni tampoc un estudi filològic, sinó més aviat l'obra del director de cinema i teatre R.W. Fassbinder, el primer treball de direcció teatral del qual, també experimental, precisament de *Die Verbrecher* de Bruckner, devia cridar l'atenció de Corazza, si més

no, així es desprèn de la fitxa teatral i de les cròniques al voltant d'aquest fet¹⁹⁶. Encara que, si es dona un cop d'ull al llistat de produccions i muntatges d'aquest preparador d'actors, s'hi troben autors d'un perfil semblant: des d'Elmer Rice (*El carrer*), a Txèkhov i Strindberg, passant per Wedekind o Schnitzler.

Tampoc hem seguit la sort del llibre i si hi va haver representacions posteriors a Argentina, a partir de l'edició de Losada de 1951, perquè s'escapa dels nostres propòsits. Si ens hi cenyim, veiem que en els contextos estudiats, curiosament només hi ha una relació estreta —temporal i espacial— del món editorial i del teatral, pel que fa a l'obra que estudiem, a Berlín i a Madrid, cosa que no deixa de ser curiosa. En el cas de Madrid, com a París —encara que allí no va coincidir el text representat i el publicat— la publicació va aparèixer en una revista. En canvi a Barcelona, Bruckner és absent tant de les col·leccions teatrals, més o menys populars, com de les revistes literàries o teatrals.

Per concloure aquest apartat sobre la circulació del text en qüestió i del seu impacte en la praxi teatral, cal esmentar la possibilitat que un exemplar de *Die Verbrecher* publicat per S. Fischer a Berlín el 1929, del qual se'n va fer donació a finals dels anys trenta a l'Institut del Teatre, s'hagués fet servir per a la traducció catalana; per fer-ne un traducció directa de l'alemany o, si més no, com a exemplar de consulta. Per confirmar aquesta hipòtesi, a falta del text traduït, hem preguntat a la Biblioteca de l'Institut del Teatre si l'exemplar esmentat no va ser ofert casualment durant els anys trenta per Millàs-Raurell, però no hem obtingut la resposta esperada: l'any era encertat, el 1937, però la donació era de Joan Alavedra, que llavors era director de la Institució del Teatre i alhora traductor de l'alemany al català. No obstant, sempre cap la possibilitat que Millàs-Raurell hagués fet servir l'exemplar i després hagués anar a parar a mans de Joan Alavedra, ja que van col·laborar el 1933 en l'Associació de funcionaris de la Generalitat, on els dos ocupaven un càrrec. Caldria investigar-ho, però en qualsevol cas, la hipòtesi que consultés l'original alemany es podria plantejar.

¹⁹⁶ Per exemple: Madrid Teatro. *Los criminales. F. Bruckner. Corazza*. URL: http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3602:los-criminales-f-bruckner-corazza&catid=288:informacion&Itemid=261 [Consulta: setembre de 2017]

3.6. Drets d'autor i copyright

Un altre punt en què es fixa D'Amico en els estudis comparatistes sobre l'obra d'Ibsen és en les lleis internacionals de la propietat intel·lectual (o la seva manca) i si van influir en l'èxit de l'autor o en la difusió dels seus textos:

A comprehensive, comparative reception history of Ibsen would necessarily investigate the role that copyright laws and agreements, or the lack of them, played in the rise to national and international success of Ibsen, and his development as an author. (D'Amico 2014: 23)

Concretament, D'Amico fa referència a la manca de protecció que va patir Ibsen pel fet que les seves obres s'havien publicat en una editorial de Copenhagen abans que Dinamarca firmés la convenció de Berna el 1903, de manera que quedava desprotegit de les lleis de protecció intel·lectual en molts països europeus, com a autor danès que es considerava, legalment parlant. Així, a Alemanya van proliferar les posades en escena de les seves obres i les traduccions no autoritzades, perquè Dinamarca no havia signat cap acord bilateral amb aquest país (Noruega tampoc, encara que no el representés legalment). Per tant, els resultava més lucratiu «to stage a foreign author of public domain instead of a German one, who would have been entitled to receive royalties», tal com ho expressa D'Amico (2014: 23).

Pel que fa a les traduccions no autoritzades, D'Amico comenta que l'autor no podia fer res en termes legals per impedir que es fessin canvis i supressions a les seves obres i posa dos exemples ben il·lustratius: les primeres representacions de *Et dukkehjem* [*Casa de nines*] a Alemanya, cap al 1880, tenien un final alternatiu i Nora no marxava de casa. Però més greu és el cas de *Lille Eyolf* [Petit Eyolf] que es va oferir sense presentar-se com una traducció i semblava un original alemany per algú que no sabés que Ibsen era un autor noruec:

The case of Lille Eyolf is even more significant: the play came out in Germany (in Sigurd Ibsen's translation) without being presented as a translation, thus being formally considered a German publication. If the reader did not know that Ibsen was Norwegian, the book could easily be considered an original German publication. Such matters have a great impact on how one conceives authorship and on how an author presents himself to his public: the idea of Ibsen as a "European" superstar is indeed corroborated by his rise as a "German" and "English" author in legal terms. (D'Amico 2014: 25)

Espanya havia signat el conveni de Berna i els dos posteriors de Berlín (1908) i de Roma (1928) que venien a ser actualitzacions de l'anterior. De manera que ja estava en vigor el de Roma quan es traduïa i representava *Die Verbrecher* a París, Barcelona i Madrid. El conveni de Roma justament havia reforçat la posició de l'autor per donar-li més poder de disposició sobre la seva obra, tal com recollia l'article 6è del tractat:

1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, y lo mismo después de la cesión de dichos derechos, el autor conserva el derecho de reivindicar la paternidad de la obra, así como el derecho de oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de dicha obra, que fuere perjudicial a su honor o a su reputación; 2) Queda reservado a la legislación nacional de los países de la Unión el fijar las condiciones para ejercitar estos derechos. Los medios para salvaguardarlos serán reglamentados por la legislación del país donde se reclame la protección.¹⁹⁷

No és estrany que fos necessari un article com aquest, ja que gairebé mig segle més tard dels episodis legals amb les obres d'Ibsen a Alemanya que escandalitzen D'Amico, a l'Estat espanyol, tot i haver signat els convenis acabats d'esmentar, es presentaven traduccions d'obres estrangeres com a originals, canviant el títol i sense ni tan sols anomenar l'autor, tal com comenta Gallego Roca:

La ausencia de una ley de propiedad intelectual propiciaba que en muchas ocasiones se presentara como original una traducción a la que se le cambiaba el título, motivo por el cual en 1925 la Sociedad de Autores acordó una "proposición estableciendo para las traducciones de obras extranjeras, excepto Portugal, el gravamen de un tanto por ciento, que quedará a beneficio de la Sociedad, a fin de restringir la producción extranjera que hoy invade nuestras escenas". El género dominante en la importación es el de mayor éxito popular: el vodevil francés en versiones y adaptaciones de J. J. Cadenas, E. Fernández Gutiérrez Roig y E. González del Castillo. (Gallego Roca, 2004: 517)

A Catalunya, la situació no s'allunya gaire de la resta de l'Estat, pel que fa a la sensació d'invasió d'obra estrangera, si fem cas de les crítiques a *L'Esquella de la Torratxa*¹⁹⁸ de Francesc Oliva (18-IX-1931): «Les obres estrangeres, la traducció de les quals serà encarregada a tant la ratlla, i les signarà bonicament un empresari, seguiran estragant el paladar del nostre públic» i de Ramon Vinyes (20-XI-1931): «¿El Teatre Català no pot fer provatures d'autors novells catalans, i en pot fer amb estrenes d'autors traduïts

¹⁹⁷ Vegeu l'article de Raquel Sánchez García sobre «La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936», p. 9. <https://eprints.ucm.es/16991/1/PROPIEDA.pdf>. Esmenta aquest article i els diferents convenis tal com es van publicar a la *Gaceta*: «Ley aprobando el Convenio para la protección de obras literarias y artísticas, firmado en Roma el 2 de junio de 1928, ratificado el 21 de julio de 1932 y publicado en la Gaceta de 5 de agosto de 1932. Convenio de Berna, para la protección de las obras literarias y artísticas del 9 de septiembre de 1886, revisado en Berlín el 13 de noviembre de 1908, y en Roma el 2 de junio de 1928», *Gaceta*, 25-4-1933.»

¹⁹⁸ Es poden llegir senceres als annexos.

—literàriament dolents ells— i que tenen moltes vegades, fracassos sorollosos, com el de *El Fakir, Xang-hai, etc.?*». Per tant, el panorama pot recordar al que pinta D'Amico a Alemanya a finals del segle XIX en el sentit de programar autors estrangers perquè pot ser més rendible, tot i que ni Oliva ni Vinyes facin referència a la tria d'autors estrangers per ser de domini públic, sinó més aviat pels criteris comercials dels programadors del Romea. Cal destacar que totes dues crítiques són del mateix any de l'estrena d'*Els criminals* al Romea i no l'esmenten dins dels «fracassos sorollosos» de traduccions estrangeres, cosa que diu molt a favor de l'obra.

Malgrat l'ambient similar al que retrata D'Amico tot parlant d'Ibsen, no creiem que la manca de lleis més severes en termes de propietat intel·lectual determinés la recepció de *Die Verbrecher* a Barcelona i a Madrid en les respectives traduccions; si de cas, la facilitat en adquirir els drets de representació i de traducció va poder afavorir —o simplement no posar traves— a les ganes de representar o publicar una obra d'un autor modern alemany que venia de triomfar a París, cosa que assegurava una mica l'èxit. Així que el triomf de París va ser sens dubte un impuls més gran per a la incorporació de Ferdinand Bruckner a Catalunya que no pas qüestions de propietat intel·lectual.

Pel que fa a França, quan D'Amico parlava dels talls i fins i tot del canvi del final d'una obra d'Ibsen a Alemanya, un pensa de seguida en les supressions, modificacions i també en la variació del final de la versió francesa de *Die Verbrecher* de Steinhof i Mauprey de 1929 (publicada el 1950), però com comentem amb més detall en l'apartat 3.7.5, no creiem que Bruckner desaproves aquests canvis, tenint en compte que al darrere hi havia Georges Pitoëff, del qual era seguidor, i perquè els canvis no són substancials, com veurem amb els exemples del següent capítol sobre les diferents traduccions (3.7). A més, coneixedor com era Bruckner de la cultura francesa, potser no li era aliena la seva tendència a modificar i anotar. Sense anar més lluny, la versió francesa de la pel·lícula *Die Dreigroschenoper* basada en l'obra homònima de Bertolt Brecht i amb música de Kurt Weill que el director G. W. Pabst va filmar el mateix any que l'alemanya (1931) però amb actors francesos (*L'opéra de quat'sous*) té un final diferent al de la versió original. Curiosament, en el guió francès també van col·laborar André Mauprey i Ninon

Steinhoff, els traductors de *Die Verbrecher*, cosa que també pot indicar que eren ells qui tenien una facilitat especial o simplement tendència a adaptar.

Això de banda, és de suposar que la prioritat d'Ibsen que comenta D'Amico (2014: 24), és a dir, que el coneguin en altres països malgrat que hi hagi canvis en el text que no hauria volgut —sobretot en situacions en les quals «he had no choice. He had totally lost control of the translation of his work, not being protected by copyright law»— és comuna a tots els autors: «Ibsen's main concern was to be favourably introduced into a new country, even at the expense of his texts».

També és probable que les lleis a França en aquests termes fossin bastant laxes, perquè encara que haguessin signat el conveni de Roma, segons l'article del mateix que hem citat més amunt, després cada país fixava les condicions en què s'exercien aquests drets.

No deu ser casual que França fos, juntament amb Itàlia, i darrere de Portugal que els va precedir, dels primers països a reconèixer la posada en escena com a obra intel·lectual, o al director d'escena com a autor —si bé amb posterioritat a l'estrena de *Les Criminels*. Però això ja diu molt de la jurisprudència francesa en aquest àmbit, tal com comenta Cristina Soler (2016: 95), qui ha dedicat una tesi doctoral al tema de la propietat intel·lectual en les arts escèniques.

No obstant, no podem fer apreciacions més exactes sobre aquells anys perquè aquest camp d'estudi de la propietat intel·lectual és bastant nou i gairebé inexistent en l'àmbit teatral, com reconeix Soler:

La escasez de estudios sobre el teatro realizados desde el derecho de propiedad intelectual en prácticamente todas partes es un síntoma que se debe tener en cuenta. No se trata de una falta de interés, sino de una peculiar dificultad que limita y determina ese campo de estudio. (Soler 2016: 12)

L'autora afegeix a continuació que, avui dia, l'interès per la propietat intel·lectual prové de part dels autors per motius econòmics, o sovint per dignitat, però «durante la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, este tipo de preocupaciones eran ajenas a la mayor parte de los artistas, y ajenas también al interés académico» (Soler 2016: 13). Sobre això

aclareix que el caràcter efímer i interdisciplinari del fet teatral dificulta especialment qualsevol aproximació legal i acadèmica al món del teatre. No podem fer més que donar-li la raó, cosa que no deixa de ser irònica justament quan estem parlant d'una obra dramàtica sobre temes legals, o sobre les injustícies del sistema en un context convuls, si bé la nostra aproximació és una altra.

3.7. Traduccions

D'Amico comença la secció dedicada a analitzar l'estat de la qüestió dels estudis sobre les traduccions d'Ibsen reconeixent que tenen una llarga tradició però també moltes limitacions —gairebé recorda J. C. Santoyo (1995) quan parlava del «páramo español»— com proven les seves paraules:

Most of these investigations are limited to case studies focused on only a handful of specific translations with little attention to other texts published by the same translator, other contemporary translations or a comparative study of Ibsen translations into different languages. In many cases these studies also concern linguistic and/or practical aspects of translating Ibsen in other languages, and overlook the cultural and historical environment in which they arose. (D'Amico 2014: 25)

Encara que sigui a grans trets, en aquest apartat sobre les traduccions de *Die Verbrecher* per força hem de considerar aquests aspectes que D'Amico trobava a faltar en els estudis comparatius d'Ibsen. Així, tot i i ser un estudi de cas, tenim en compte les traduccions a diferents llengües, alguna referència fem a altres textos dels traductors, i més que tractar d'anàlisis lingüístiques o de la pràctica traductora, posem l'atenció en l'ambient cultural o històric.

Per tal que l'estudi de les traduccions pugui donar una altra llum al procés de difusió d'Ibsen, D'Amico (2014: 26) proposava estudiar les traduccions de l'autor en relació als cinc punts o àrees anteriors:

I am convinced that studying the circulation of Ibsen as texts through translation, combined with the other points listed in this article, would shed light on the peculiar process of domestication and foreignization that Ibsen's plays underwent during the process of transposition into other languages and cultures.

Abans de revisar la interrelació d'aquests punts amb les traduccions de *Die Verbrecher*, cal recordar que l'obra ha estat traduïda al francès en dues ocasions: l'adaptació que van fer Ninon Steinhof i André Mauprey el 1929 per a Georges Pitoëff, publicada el 1950 a l'editorial Fayard, i la segona molt més recent, de 2011, a Éditions Théâtrales que, com hem dit, és obra de Laurent Muhleisen per a la posada en escena de Richard Brunel (2011). A l'espanyol, la traducció de J. García i J. Ponce de León es va publicar el 1931 a la *Revista de Occidente* —el mateix any de l'estrena en català, sense publicació del text— i la de J. M. Coco Ferraris per a l'Editorial Losada de Buenos Aires és de 1959.

Així doncs, si ens cenyim a l'exercici comparatiu de les tres ciutats en el període que ens ocupa, només hauríem de tenir en compte l'original de Bruckner (B 1928) —ho expressem així tot i fer servir l'edició de 1990, perquè és tracta d'una reedició de l'original de 1928 per a S. Fischer— i la francesa de Steinhof i Mauprey (BF 1950), a falta de la catalana, encara que ens poguéssim referir a l'espanyola de 1931 (BE 1931) com hem anat fent en altres apartats en què hem destacat la importància de la publicació a la *Revista de Occidente* i la posada en escena a Madrid, tres anys després, a càrrec de la mateixa companyia del Romea.

A la pràctica, ens hem de referir a totes les traduccions, ja que es dona la peculiaritat que la francesa de Muhleisen (BF 2011) és més literal que la versió o adaptació de Steinhof i Mauprey, per la qual cosa, analitzar algunes de les modificacions que van fer la parella de traductors per a Georges Pitoëff i contrastar-les amb la traducció més fidel i actual pot ser il·lustratiu dels gustos de l'època a França, concretament del gust pels drames realistes, cosa que Muhleisen reconeix d'entrada en les notes sobre la traducció:

Les problématiques de la traduction théâtrale étant très différentes de celles d'aujourd'hui, **l'œuvre a été sensiblement mise au goût des drames réalistes de cette époque en France.** La dimension morale et édifiante que les traducteurs voient dans l'œuvre, ajoutée peut-être aux exigences des indications dramaturgiques de Pitoëff, imprègne l'ensemble du texte français, empruntant des tournures de phrases proches de ce souci de la "belle langue" —teinté d'une certaine dimension mélodramatique— propre aux œuvres hexagonales d'alors. D'un autre côté, la façon très directe dont Bruckner se confronte à certains tabous —et en particulier à la question de l'homosexualité et de sa répression— est soigneusement éludée, selon un **usage consistant à aborder un phénomène contraire à la norme morale et sociale sans jamais le nommer**: à certains endroits, le texte français de 1929 fleure donc le "vous voyez ce que je veux dire" ou le "il en est". (Muhleisen 2011: 11)

Pel que fa a la traducció argentina de Coco Ferraris per a l'editorial Losada (BE 1959) si bé es cospa que s'ha traduït directament de l'alemany, en algun passatge sembla que s'allunya de l'original per emular la versió francesa editada el 1950. En realitat, l'explicació és que es tracta d'una traducció de la següent publicació del text dins el cicle *Jugend zweier Kriege* (1948) que inclou alguna variació respecte a la primera edició de 1928, en què precisament coincideixen les dues versions, la francesa i l'argentina. Això fa pensar que la francesa, encara que en principi sigui l'edició del manuscrit de 1929 —ho fa constar a la primera pàgina: «cette pièce a été créée en France, en 1929, au Théâtre des Arts par la Compagnie Pitoëff»— devia tenir en compte l'edició més recent del text alemany. En l'argentina, consta fins i tot a la portada que es tracta d'una traducció del cicle *Jugend zweier Kriege (Juventud de dos guerras)*. En qualsevol cas, pot ser pertinent que ens referim també a la traducció de Coco Ferraris.

3.7.1. Geografia de les traduccions

Sobre el primer punt al voltant dels canals d'entrada del text original, D'Amico es pregunta si Ibsen es tradueix directament del noruec o a partir d'una altra llengua pont. Aplicat això a *Die Verbrecher*, ens porta a l'arrel de la qüestió, és a dir si el francès va fer de pont per a la traducció catalana i espanyola com en el cas d'Ibsen —D'Amico cita Marisa Siguan (2003: 2155-2175) per corroborar-ho— i com hem vist que és tendència segons les lleis de Moretti. Sembla que la tendència es repeteix en el cas de *Die Verbrecher* però només en part: tal com hem expressat en referir-nos als “exercicis” de traducció de l'alemany per part de Millàs-Raurell (apartat 3.4), creiem que encara que traduís del francès va fer servir l'original com a mínim de consulta. Sobre l'espanyola ja hem dit que la traducció va ser directa, seguint la pràctica habitual de la *Revista de Occidente* (vegeu ap. 3.3).

Més enllà dels diferents canals d'entrada del text hi ha el procés de traducció. Així, el fet que domini una voluntat de domesticació o estrangerització per part del traductor pot donar una altra llum al tema, tal com suggereix D'Amico (2014: 26), inspirat per Venuti i Casanova.

According to the translation scholar Lawrence Venuti, domestication is a translation strategy that aims at rewriting the foreign text according to intelligibility and familiar interests. [...] In ways that are similar to Venuti, and that bring us back to the crucial role of middlemen in the reception process, Casanova stresses the mediating role of the translator in the literary field.

Per començar, i referir-nos a la vegada a la traducció de Millàs-Raurell (BC 1931) en l'únic punt que ho podem fer, si fem una ullada al llistat de personatges en les diferents traduccions —la catalana a partir de la relació d'intèrprets publicada a la premsa (vegeu *El Noticiero Universal*, 4-IV-1931, als annexos) ja que no apareixen al programa de mà de la representació al Romea— observem una tendència domesticadora més gran en la catalana que en totes les altres. La seguirien, en una suposada escala de més domesticació a menys, l'espanyola de 1931 i la francesa de 1929, cosa que no fa més que reflectir la tendència d'una època. Així, el *von* que distingeix els dos personatges de la noblesa, *Frau von Wieg* i *Dietrich von Wieg* es tradueix en les versions dels anys 30: *Mme de Wieg* i *Dietrich de Wieg* (BF 1950), *Señora de Wieg* i *Dietrich de Wieg* (BE 1931) o *Senyora de Wieg* i *Dietrich de Wieg* (BC 1931).

En canvi, la de Coco Ferraris (1959) ja tradueix *La Señora von Wieg* i *Dietrich von Wieg*, mentre que la de Muhleisen reflecteix la tendència actual estrangeritzadora pel que fa als noms i als topònims, car manté fins i tot el *Frau*: *Frau von Wieg* i *Dietrich von Wieg* (BF 2011). Curiosament, l'espanyola de la *Revista de Occidente* és l'única que tradueix la *Carla Koch*, *Dienstmädchen* de l'original per *Karla Koch*, *doncella*, amb *k*, tot estrangeritzant de més, com si busquessin compensar la domesticació d'altres llocs. També és l'única que tradueix les *Personen*, que encapçalen el llistat, per *Personas* en comptes de *Personnages* o *Personajes* com les altres, amb la qual cosa s'endevina una literalitat que una lectura més detallada no fa més que corroborar.

Això de banda, hi ha els trets naturals de cada llengua que fan que encara que Steinhof i Mauprey tradueixin els noms originals *Gustav*, *Alfred*, *Josef* i *Ernestine* (B 1928) per *Gustave*, *Alfred*, *Joseph* i *Ernestine* (BF 1950) sense “anar tan lluny” quant a literalitat com Muhleisen: *Gustav*, *Alfred*, *Josef* i *Ernestine* (BF 2011), no difereixen tant com ho fan les versions espanyoles i catalana, amb els seus *Gustavo*, *Alfredo*, *José* i *Ernestina* (BE 1931) i (BE 1959) o *Gustau*, *Alfred*, i *Ernestina* (BC 1931); no hi ha cap referència al segon fill de la senyora Berlessen en català, que probablement seria un “Josep”.

A la primera pàgina de presentació dels personatges ja es copsa certa coincidència entre la francesa i l'argentina, concretament a l'hora de situar l'acció, cosa que implica que han traduït o tingut en compte la versió de l'original de 1948, la que afegeix un context, perquè són les úniques versions que inclouen el següent:

Eine Stadt in Süddeutschland, um 1926. (B 1948: 137¹⁹⁹)

L'action se passe dans une ville du Sud de l'Allemagne, en 1926. (BF 1950: 202)

La acción transcurre en una ciudad del sur de Alemania hacia 1926. (BE 1959: 87)

Pel que fa a l'aire de domesticació dels personatges en la versió francesa, es veu més enllà de la presentació, per exemple quan s'esmenten més sovint que a l'original, augmentant el to familiar:

OTTFRIED Wir fragen uns ohnehin, woher du das Geld nimmst. (B 1928: 95)

OTTFRIED.— Nous n'arrêtons pas de nous demander, Lisette et moi, d'où tu peux tirer ton argent. (BF 1950: 205)

En aquest exemple concret, cap altra traducció afegeix el nom de Lisette, ni sense diminutiu, Liselotte. Un altre exemple semblant en la mateixa versió es troba en la primera escena entre Frank i Ottfried. En l'original ja es veu clarament la relació abusiva per part d'Ottfried i la supeditació de Frank al seu suposat amic, però en la versió francesa s'accentua molt més aquesta submissió, car es limiten a dir "Ottfried!" en rèpliques en què Frank diu alguna cosa, mentre allarguen les intervencions de l'altre; i encara afegeixen acotacions inexistentes en l'original per deixar-ho més clar, augmentant així la càrrega melodramàtica:

FRANK Ich habe dich doch nicht verdächtigt.

OTTFRIED Lassen wir das. Die Situation hast du erfaßt?

FRANK Ganz genau.

OTTFRIED Mehr wollte ich nicht. Wenn man den Feind sieht, weiß man sich zu verteidigen.

FRANK Ich danke dir.

OTTFRIED Lebewohl.

FRANK Bist du mir böse?

OTTFRIED Unsinn. Es handelt sich um dich.

FRANK (*leise*) Ich werde die fünfzehnhundert Mark beschaffen.

OTTFRIED Lebewohl.

FRANK Warum hast du es so eilig?

OTTFRIED Ich möchte mit dieser Sache nichts mehr zu tun haben.

¹⁹⁹ Pel que fa a la versió de 1948, sempre indico la pàgina del volum editat pel professor Moreno (2015) que inclou les variacions de *Die Verbrecher*.

FRANK Du läßt mich im Stich?
 OTTFRIED Brauchst du mich denn?
 FRANK Ottfried, laß mich jetzt nicht allein.
 OTTFRIED **Wenn ich dir nicht so gut wäre!** (B 1928: 119)

FRANCK. — Ottfried!
 OTTFRIED, *revenant sur ses pas*. — Vraiment c'est trop fort! Te permettre à mon égard des soupçons pareils! Enfin n'en parlons plus, tu as compris la situation?
 FRANCK, *amer*. — Parfaitement!
 OTTFRIED. — Quand on est au courant du danger, on sait mieux se défendre. Au revoir.
 FRANCK. — Ottfried!
 OTTFRIED. — Tu comprends que toutes ces affaires ne m'intéressent pas du tout et que j'ai hâte de passer à un autre exercice.
 FRANCK. — Ainsi tu me laisse tomber? Ottfried, ne m'abandonne pas, je t'en supplie!
 OTTFRIED, *lui tapant sur l'épaule*. — Tiens! **Je suis trop bon pour toi.**
 FRANCK, *la tête sur l'épaule d'Ottfried*. — Je me procurerai ces quinze cents marks. Je cambriolerai l'armoire à argenterie; personne ne s'en apercevra, il y a un tel désordre chez nous.
 OTTFRIED. — Sois prudent. Quant à moi, je ne veux pas être mêlé à cette affaire.
 FRANCK. — Tu auras l'argent demain!
 OTTFRIED, *le repoussant*. — Mais que veux-tu que j'en fasse de ton argent?
 FRANCK, *atterré*. — Tu m'avais dit que tu me procurerais cette lettre!
 OTTFRIED. — Je peux essayer de me renseigner, chercher qui pourrait l'avoir prise. Si j'arrive à un résultat, je te le ferai savoir et tu en verras l'argent!
 FRANCK. — Par qui?
 OTTFRIED, *détaché*. — Par qui tu voudras! Par le coiffeur peut-être. (*Franck soupire.*)
 Comme il est déjà dans la confiance, il vaut mieux se servir de lui; **tu n'auras qu'à lui donner quelques marks.** Et surtout qu'on ne te voie plus avec ton petit jeune homme, ce serait très compromettant. (BF 1950: 228-229)

Podríem arribar fins al final de l'escena per refermar que es tracta d'una «versió», però en aquest fragment de setze intervencions en cada llengua ja s'endevina la tendència a agrupar text, perquè si a l'original falten vint-i-nou intervencions per tancar l'escena, a la versió francesa només en resten dotze. És clar que si d'aquestes vint-i-nou en alemany o, millor dit, de la meitat que li corresponen a Frank, n'hi ha dues que són: «Ottfried», sense exclamació, és evident que perfilen la relació i el personatge però sense subratllar el seu paper de víctima, més propi de melodrama, com és el cas de la versió francesa, en què de les sis intervencions que li queden a Franck, dos són «Ottfried!». Pel que fa a la tendència a agrupar, només cal dir que per arribar al mateix punt de la darrera rèplica d'aquest fragment en la versió francesa, hauríem d'haver transcrit setze intervencions més de l'original.

Certament, l'estil és diferent, no tan àgil i directe, i sobretot s'accentua el caràcter passiu de Franck, com hem pogut observar; per exemple, a l'última rèplica d'Ottfried en

francès. En alemany, després de l'equivalent de «tu n'auras qu'à lui donner quelques marks», hi ha una rèplica de Frank:

FRANK (*lacht*) Es kommt mir nicht mehr darauf an. (B 1928: 120)

FRANK. — (*Sonrie*) Por unos marcos más o menos... (BE 1931: 86)

FRANK.— (*Rie.*) Ya no es eso lo que me detiene. (BE 1959: 114)

FRANK.— (*Éclate de rire.*) Oui, je ne suis plus à ça près. (BF 2011: 47)

Es podria traduir com «ja no em ve d'aquí», una frase amb certa ironia que, juntament amb l'acotació del riure, deixa entreveure que Frank és conscient que se li ha escapat de les mans l'assumpte amb Ottfried, a més d'afegir cert humor a la conversa, però en la versió francesa s'ha deixat de banda, possiblement per subratllar el victimisme de Frank, com es veu en les súplices i les acotacions. Les altres traduccions mantenen aquesta rèplica, tal com hem transcrit, si bé Coco Ferraris s'allunya un pèl del sentit.

En general, es nota un grau més de superioritat d'Ottfried a la francesa de Steinhof i Mauprey i, tot i que no cal comparar tot el fragment amb les altres traduccions perquè hem comprovat que s'adeqüen a l'original, ens podem fixar en algun detall més per contrastar; per exemple, l'última intervenció d'Ottfried:

OTTFRIED Wenn ich dir nicht so gut wäre! (B 1928: 119)

OTTFRIED. — Si no te quisiera tanto... (BE 1931: 86)

OTTFRIED, *lui tapant sur l'épaule.* — Tiens! Je suis trop bon pour toi. (BF 1950: 228)

OTTFRIED. — ¡Si no te tuviera tanto cariño! (BE 1959: 113)

OTTFRIED.— Tu as de la chance que je t'aime bien. (BF 2011: 47)

Aquest grau de més de la versió francesa es copsa de nou per l'acotació, que afegeix dramatisme, però també pel fet de ser afirmació en comptes de condicional. Cal dir que la *Revista de Occidente*, que acostuma a seguir les intervencions de l'original gairebé en el mateix to, aquí el puja una mica, quasi més que en francès, potser per l'ambigüitat de l'expressió.

Podem esmentar igualment una intervenció d'Ottfried just abans del fragment que hem transcrit on es torna a veure que la versió francesa i l'argentina, completament diferents, van consultar la de 1948, a diferència de les altres que segueixen l'original de 1928.

OTTFRIED Wenn wir beide oder zu dritt mit Oskar ausgingen, habe ich immer die Zeche bezahlt. Und wer hat die Autoausflüge, einmal bei dir sogar die Schneiderrechnung beglichen? (B 1928: 118)

OTTFRIED (...) Wer hat in dir den Mann geweckt? Wer hat dir die Zukunft gezeigt, die wir einmal schaffen werden? Wer hat dich aus der bourgeoisen Familienlethargie geweckt in der die deutsche Jugend verkommt? (B 1948: 139)

OTTFRIED.— Non. Je constate simplement. Oh! je t'ai pardonné, mais cela ne fait rien. De nous deux, c'est toi qui es mon obligé. J'ai fait de toi un homme conscient de ses désirs. Je t'ai arraché à la léthargie bourgeoise où s'enlisent les jeunes hommes allemands. Je t'ai montré l'avenir qu'un jour nous construirons, je... (BF 1950: 228)

OTTFRIED.— Cuando hemos viajado los tres juntos, ¿quién ha pagado siempre? Las excursiones en auto, hasta las cuentas del sastre, han sido abonadas por mí. (BE 1931: 84)

OTTFRIED.— Me limito a comprobar los hechos. Seguí siendo amigo tuyo. Si alguno de los dos hizo algo por el otro, ese fui yo. ¿Quién hizo un hombre de ti? ¿Quiénte mostró el futuro que alguna vez hemos de forjar? ¿Quién te despertó del letargo de familia burguesa en que se pierde la juventud alemana? (BE 1959: 113)

OTTFRIED.— Quand on sortait tous les deux, ou avec Oskar, c'est toujours moi qui payais. Et qui a payé les excursions en voiture, et même la facture de ton nouveau costume? (BF 2011: 46)

Fins i tot es podria deduir que l'argentina va tenir en compte la francesa, perquè observem la mateixa agrupació d'intervencions: el primer que diu Ottfried en aquestes dues versions apareix en la intervenció anterior del personatge en les altres traduccions, amb una rèplica de Frank pel mig, i aquesta distribució no es troba ni en l'original ni en la versió alemanya de 1948. De totes maneres, en altres passatges es veu que l'argentina tradueix de l'alemany, per això suposem que només va fer algun ús de la francesa. A part d'aquest exemple, la veritat és que totes dues traduccions s'assemblen en les variacions que va fer el mateix autor en el que es pot considerar una autotraducció (la versió de 1948) o un intent de domesticació per accentuar el context històric de l'obra, de cara a una millor rebuda per part d'un públic estranger en un context allunyat de l'estrena a Berlín.

Un altre exemple on es veu que la versió francesa i l'argentina segueixen el text de 1948 el trobem a l'escena on es jutja Olga per infanticida:

DER VORSITZENDE Ich schließe mich nunmehr dem Antrag des Herrn Staatsanwaltes an, Ihre Beeidigung bis zur Vornahme von Ermittlungen über Ihre etwaige Mittäterschaft auszusetzen. – Die Angeklagte hat gestanden, daß sie rechtzeitig eine **Abtreibung** vorgenommen hätte, hätte sie nicht begründete Aussicht auf **Abschiebung** des Kindes sofort nach seiner Geburt gehabt. Wußten Sie von dieser vorgesehenen **Fruchtabtreibung**?

OLGA Ich habe nie Abschiebung gesagt.

DER VORSITZENDE Das Gericht lehnt es ab, sich Ihre Terminologie oder die Ihres Schwängerers zu eigen zu machen. Wir sprechen hier deutsche Fraktur. (B 1928: 150)

DER VORSITZENDE Ich schließe mich nunmehr dem Antrag des Herrn Staatsanwaltes an, Ihre Beeidigung bis zur Vornahme von Ermittlungen über Ihre etwaige Mittäterschaft auszusetzen. *Soweit haben wir es in der Republik gebracht, daß sich alle das Leben nehmen wollen. Ein verweichlichtes, entmanntes Geschlecht, von dem nun soll die Zukunft Deutschlands abhängen.* Die Angeklagte hat gestanden, daß sie rechtzeitig eine Abtreibung vorgenommen hätte, hätte sie nicht begründete Aussicht auf Abschiebung des Kindes sofort nach seiner Geburt gehabt. Wußten Sie von dieser vorgesehenen Fruchtabtreibung?

OLGA Ich habe nie Abschiebung gesagt.

DER VORSITZENDE Das Gericht lehnt es ab, sich Ihre Terminologie oder die Ihres Schwängerers zueigen zu machen. Wir sprechen hier deutsche Fraktur. (B 1948: 139)

PRÉSIDENT.— Alors vous vouliez vous tuer tous les deux! *Voilà bien où nous a menés l'aberration républicaine. A un goût morbide et généralisé du suicide, et c'est de cette génération abâtardie, émasculée, que dépendrait l'avenir de l'Allemagne.* (Il secoue la tête).

L'accusée Olga Nagerle a confessé qu'elle se serait fait **avorter** si elle n'avait pas eu l'espérance de pouvoir, dès la naissance, opérer une **substitution d'enfant**. Avez-vous été au courant de ce projet d'**avortement**?

OLGA. — Ce n'était pas ce qu'on peut appeler une **substitution**!

PRÉSIDENT, *cassant*.— Le tribunal n'a pas à se préoccuper de votre terminologie, ni de cette de votre amant. Ici nous parlons la langue allemande. (BF 1950: 259-60)

PRESID.— No me obligue usted a que, de acuerdo con el Fiscal, suspenda su declaración hasta tanto no se averigüe la probable complicidad en el crimen. La acusada confesó que hubiera provocado a tiempo el **aborto** de no tener la seguridad de **quitarse de encima** el hijo inmediatamente de nacido.

OLGA.— Nunca he dicho «**quitármelo de encima**».

PRESID.— El Tribunal no se ocupa de su terminología, ni de la de su amante. (BE 1931: 167-168)

PRESIDENTE.— *A eso hemos llegado con la República, todos quieren suicidarse. Una generación débil y afeminada, de la cual debe depender el futuro de Alemania...* Confesó la acusada que en su momento hubiera recurrido al **aborto**, de no haber tenido fundadas esperanzas de **transferir el niño** inmediatamente después de su nacimiento. ¿Sabía usted de ese **aborto** en perspectiva?

OLGA. — Jamás hablé de **transferir**.

PRESIDENTE.— La ley se resiste a servirse de su terminología tendenciosa, o de la de su seductor. Hablamos aquí con franqueza alemana. (BE 1959: 140)

LE PRÉSIDENT.— Je préfère me rallier à la requête de monsieur le procureur, et mettre votre témoignage en doute jusqu'à l'obtention d'un complément d'enquête sur votre éventuelle complicité... L'accusée a avoué avoir envisagé le recours à l'**avortement** si elle n'avait pas eu, à un moment, l'assurance de pouvoir opérer la **substitution de cet enfant** juste après sa naissance. Étiez-vous au courant de ce projet d'**avortement**?

OLGA. — Je ne jamais parlé de substitution!

PRÉSIDENT.— La Cour n'a pas à souscrire à votre terminologie ou à celle de votre amant. Ici, nous parlons la langue allemande. (BF 2011: 80-81)

Hem destacat en cursiva les frases que l'autor va afegir a la versió de 1948, segurament per apropar un públic allunyat del context original a l'ambient decadent de la República de Weimar, tot accentuant-lo. Un cop més, són la versió francesa i l'argentina les que també expressen aquesta voluntat, és a dir, que han seguit aquesta versió o autotraducció. El fragment té la seva dificultat, ja que alterna els termes *Abtreibung* (avortament), *Abschiebung* (expulsió) i *Fruchtabtreibung* (avortament), que he marcat en negreta. Cap traducció manté l'alternança original dels tres termes; se sol repetir *avorter* o *substitution d'enfant* en francès i *aborto* en espanyol i mentre Coco parla de *transferir el niño*, els traductors de la *Revista de Occidente* opten per *quitárselo de encima*, que suposa baixar el registre respecte al llenguatge jurídic del president del tribunal. En aquest sentit, cal dir que la traducció francesa de 2011 és la que més s'adequa a l'original, ja que les tres vegades parla d'*avortement* o *substitution d'enfant*, emprant també substantius, és a dir un estil nominal, propi del registre elevat en alemany; mentre que la francesa de 1929 (1950) es decanta un cop pel verb *avorter*. Finalment, la dificultat a l'hora de traduir es veu aquí en la darrera frase del president, ja que les solucions són ben diverses: quan diu que parlen *deutsche Fraktur* està fent servir l'expressió feta «Fraktur reden» que equival a «dir quatre veritats» i la tria de l'adjectiu, junt amb l'al·lusió al tipus de grafia («Fraktur» significa lletra gòtica) no fan més que remarcar l'aspecte patriòtic. L'opció de les dues traduccions franceses, *nous parlons la langue allemande*, opta per generalitzar. En canvi, la solució que tria Coco Ferraris «Hablamos aquí con franqueza alemana» manté tot el sentit. García i Ponce de León no devien conèixer l'expressió, ja que opten per no traduir-ho, si bé en general acostumen a ser fidels i a no fer massa canvis o supressions, en comparació amb la versió francesa.

En definitiva, després de veure aquests exemples no sabrem amb seguretat si Millàs-Raurell va fer servir la versió francesa de 1929 (1950), però sí que podem dir que Coco Ferraris i Muhleisen la van tenir en compte, encara que aquest darrer amb una voluntat d'anàlisi, tal com expressa en les notes a la seva traducció. A la vegada, podem afirmar que només es tracta de tenir-la en compte. Això es veu clar en una intervenció posterior del president del tribunal en el judici contra Frank per perjuri:

DER VORSITZENDE Das Gericht wird sich von der Verteidigung nicht vorschreiben lassen, wie weit es gehen darf, um einen Zeugen die folgeschwere Bedeutung eines Eides klarzumachen. Besteht auch der Herr Staatsanwalt auf Vereidigung? (B 1928: 152)

DER VORSITZENDE Das Gericht wird sich von der Verteidigung nicht vorschreiben lassen, wie weit es gehen darf, um einen Zeugen die folgeschwere Bedeutung eines Eides klarzumachen. **Gerade unsere enttäuschte Jugend, die von einem glücklichen Deutschland träumt, muß sich bewußt werden, daß es nur auf den Grundlagen des Rechtes erstehen kann.** (B 1948: 140)

PRÉSIDENT.— La défense n'a pas à dicter au tribunal ce qu'il doit faire ou ne pas faire. C'est notre devoir d'informer le témoin des conséquences du serment qu'il va prêter. La jeunesse du témoin nous est une raison supplémentaire de la mettre en garde, car plus que ses aînés encore **la génération de demain déçue par la défaite doit comprendre que le sort de la Patrie ne peut s'améliorer que par le culte de la justice et du droit.** Monsieur le procureur exige-t-il que le témoin prête serment? (BF 1950: 262)

PRESID. — El Tribunal advierte a la defensa que no admite sus lecciones. Es deber nuestro informar al testigo de la importancia y de las consecuencias del juramento que va a prestar. ¿Opina también el Fiscal que debe declarar el testigo? (BE 1931: 171)

PRESIDENTE.— El tribunal no tiene por qué ajustarse a los límites prescritos por la defensa, en cuanto a explicar a un testigo las graves consecuencias de un juramento. Precisamente **nuestra juventud desilusionada, que sueña con una Alemania de felicidad debe tener conciencia de que únicamente resurgirá sobre la base del derecho...** ¿Insiste el señor fiscal en que se preste juramento? (BE 1959: 142)

LE PRÉSIDENT.— La défense n'a pas à dicter au tribunal ce qu'il convient de faire pour expliquer au témoin quelles peuvent être les conséquences d'un serment. Monsieur le procureur est-il également favorable à un témoignage sous serment? (BF 2011: 83)

Com veiem, tan sols la primera francesa i l'argentina fan referència a la “joventut desil·lusionada que somia en una Alemanya feliç” que s’ha afegit a la versió de 1948, només que Coco Ferraris ho tradueix literalment (potser massa i tot, ja que seria més clar dir “una Alemanya plena de felicitat”) i Steinhof i Mauprey tradueixen de més: “déçue par la **défaite** doit comprendre que le sort de la **Patrie...**”. Segurament, una manera de domesticar a França era referir-se a la derrota i subratllar el nacionalisme darrere la idea de pàtria que havia portat els alemanys a la Primera Guerra Mundial, idees ben vives a França.

Per concloure aquest apartat sobre geografia i traduccions, més enllà de l'aire de domesticació més gran a la traducció francesa de 1929 (1950), tal com mostren els exemples que hem vist, podem citar alguna nota geogràfica, en sentit literal, de les que apareixen, perquè la tendència a domesticar segons la pròpia geografia també és evident. Així, quan Ottfried i Josef comenten al principi del tercer acte la sort que ha

tingut Alfred de no ser condemnat, cosa que el permet fugir amb la senyora Berlessen, esmenten el port o la ciutat per marxar cap a Amèrica: Hamburg des d'una perspectiva alemanya —i argentina, car si tot està igual de lluny per què caldria canviar-ho— però Estrasburg des de França i l'Estat espanyol. Muhleisen tampoc ho canvia, seguint les tendències actuals.

OTTFRIED Eine bewußte Dame erwartet ihn bereits in Hamburg. (B 1928: 171)

OTTFRIED.— Une certaine dame est déjà à Strasbourg attendant son arrivée. (BF 1950: 281)

OTTFRIED.— Y cierta dama espera ya en Estrasburgo su llegada. (BE 1931: 301)

OTTFRIED.— Y una dama que todos conocemos lo espera ya en Hamburgo. (BE 1956: 158)

OTTFRIED.— Une certaine dame l'attend déjà à Hambourg. (BF 2011: 104)

Un exemple com aquest ens permet especular sobre la possibilitat que els traductors de la *Revista de Occidente* també tinguessin en compte la versió francesa, ja que és molta coincidència que també optin per Estrasburg si feien servir el text original on constava Hamburg.

En la mateixa línia, s'emparella l'amant de Frank, Oskar, amb un jove anglès o del Bàltic segons la versió. Una vegada més, la francesa i l'argentina segueixen la de 1948.

OTTFRIED Daß er sich jetzt mit einem kleinen Engländer herumtreibt. (B 1928: 178)

OTTFRIED Daß er sich jetzt mit einem kleinen Balten herumtreibt. (B 1948: 141)

OTTFRIED.— Qu'on le rencontre partout avec un jeune Balte. (BF 1950: 287)

OTTFRIED Que ahora se le ve siempre con un inglesito... (BE 1931: 310)

OTTFRIED.— Sé que anda por todas partes con un pequeño del Báltico. (BE 1959: 164)

I ja per acabar, més curiosa és la procedència de l'uixer que s'emporta Mimí de la sala després de declarar a favor de Tunichtgut segons la traducció argentina:

MIMI Denn zum Verlieben gehört mehr als die Zuchthauspeitsche, die eure ganz Männlichkeit bedeutet, meine Herren. (*Zum Justizsoldaten, der sie abführt*) Unterstehen Sie sich, mich in den Arm zu kneifen. *Große Heiterkeit*. (B 1928: 156)

MIMI.— Vous faites les malins parce que vous pouvez menacer les gens et les coller en prison, mais, pour être des hommes, ça c'est une autre affaire et je voudrais vous y voir! (*Aux huissiers qui la font sortir*) Ah! Là, ne me chatouillez pas, vous! (BF 1950: 266)

MIMÍ.— Y para enamorarme a mí hay que ser muy hombre, mucho más que para estar ahí amenazando a todo el mundo con la cárcel.

PRESID.— Detengan a la testigo. (*Un Ujier lo hace.*)

MIMÍ.— Haga el favor de no darme pellizcos en el brazo. (*Grandes risas.*) (BE 1931: 176)

MIMÍ.— Porque para el amor hace falta mucho más que el látigo que constituye toda la virilidad de ustedes, señores míos. (*Al agente judío que la conduce.*) ¡Atrévase a agarrarme de un brazo! (BE 1956: 145)

Suposem que Coco Ferraris devia voler aquí reforçar els canvis que la versió alemanya de 1948 havia fet per tal de contextualitzar l'obra en l'Alemanya pre-nazi.

3.7.2. Pràctiques de traducció dominants en els diferents contextos

D'Amico (2014: 27) recorda que és important conèixer les pràctiques traductores a Alemanya, Anglaterra i França a l'època en què es va introduir Ibsen per entendre millor el paper que van tenir les traduccions en la manera que es va acollir l'autor i la seva obra. Descrivim globalment aquestes pràctiques en els diferents contextos de l'obra que ens ocupa o, com a mínim, el que n'hem pogut esbrinar des de l'actualitat.

Les notes sobre la traducció de *Die Verbrecher* de L. Muhleisen que hem citat al principi de l'apartat 3.7. resumeixen molt bé les tendències a França i com les segueix la traducció de Steinhof i Mauprey, concretament la constatació que «l'œuvre a été sensiblement mise au goût des drames réalistes de cette époque en France». Més endavant en les notes, Muhleisen caracteritza a grans trets el que és per a ell l'estil dramàtic de l'autor:

Bruckner était un « dialoguiste » hors pair, usant d'une langue précise, explicite, directe, qu'accentue encore la dimension d'actualité –documentaire– de la pièce *Les Criminels*. Il fallait donc aller au plus près de ce rythme parfois effréné, de cette virtuosité dramaturgique parfois tourbillonnante, de cette langue qui dit les choses comme elles sont. Ce n'est pas la moindre des caractéristiques de la modernité proprement sidérante de cette œuvre, qui résonne –grâce à cette langue en particulier- encore si justement, en dépit du contexte historique et social de certaines problématiques qui y sont évoquées. (Muhleisen, 2011: 12)

Calia, segons ell, acostar-se més al ritme, a l'estil directe o, com deia en una línia anterior, a «la manière dont il reproduit le langage et le style d'une "minorité sexuelle"». De fet, en els exemples que hem vist ja hem pogut advertir que l'estil directe de l'autor es perd una mica amb l'agrupació d'intervencions i amb l'augment del dramatisme, qüestions que Muhleisen ha tingut en compte en la nova traducció. A més, hem anat veient que el llenguatge és un dels aspectes més destacats del teatre de Bruckner, així que per força la manera com es tradueixi ha de determinar la seva recepció.

Pel que fa a la traducció de la *Revista de Occidente*, la tendència a la literalitat que constatem sembla que no era la tònica general a l'hora de traduir teatre a l'Estat espanyol en els anys 30. En aquest sentit, Gallego Roca (2004: 517) conclou que «entre 1918 y 1926 la importación de teatro extranjero estaba dominada por las adaptaciones mediocres de obras insulsas en su mayoría procedentes de Francia». El gènere dominant era el vodevil francès. Més endavant, Gallego Roca es referia justament a la *Revista de Occidente*, a partir de l'estudi de López Campillo (1972) que hem esmentat en l'apartat 3.2, per deduir que es desmarcava d'aquesta tendència:

La especificidad del programa de traducciones vinculadas a la Revista de Occidente (López Campillo, 1972) es la búsqueda de especialistas que además puedan traducir la obra directamente del idioma original, cuando la práctica común era traducir de la versión francesa. (M. Gallego Roca, 2004: 519)

D'altra banda, a l'hora de treure conclusions de les investigacions sobre teatre traduït a l'Estat espanyol, Raquel Merino (2011) constata el següent, tot i que es basa en anys posteriors, concretament a partir de 1950:

El proceso de importación del teatro foráneo lejos de descansar sólo en manos de traductores profesionales o especializados, se extendía a la **producción de versiones, adaptaciones (y reescrituras varias) firmadas por toda una gama de profesionales, desde directores hasta actores, pasando por dramaturgos españoles**. El éxito internacional de una obra o autor (en Londres, Nueva York o París) influye en la elección de obras y autores extranjeros concretos, y así la esperanza de reproducir los beneficios de taquilla junto con el intento de convertir la escena española en "homologable" a nivel internacional son criterios de selección que priman al planificar la programación teatral²⁰⁰.

²⁰⁰ Raquel Merino Álvarez (2011). «Diez años de investigación sobre teatro traducido en España: el proyecto TRACE y los archivos de censura». *Represura*, núm.7. <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10145/Represura.pdf;sequence=1>

Pel que fa a Catalunya, E. Gallén (2001: 61) ja havia observat que en aquells anys de preguerra convivien les col·leccions populars, per a les quals «adaptar textos estrangers significava anostrar-los, acomodar-los i adequar-los culturalment i lingüísticament a les expectatives d'un determinat receptor» amb les més cultes, amb una «concepció més elevada de la literatura teatral» que és on se situen les traduccions de Millàs-Raurell. Podem esmentar la seva traducció de l'adaptació francesa que Jean Croué i Jacques Copeau van realitzar d'*Els germans Karamazov* de Dostoievski a principis del segle vint, o les traduccions de textos del teatre nord-americà: *El carrer* d' Elmer Rice o *Anna Christie* d'Eugene O'Neill. Així que, més enllà d'una pràctica traductora a l'època, a Catalunya caldria destacar la tasca de Millàs-Raurell i la d'alguns col·legues intel·lectuals com ell, que es van agrupar al voltant de les Vetllades Selectes del Teatre Català Romea amb la seva voluntat d'assolir una qualitat literària en les traduccions de teatre estranger escollit per representar entre 1922 i 1924. Com a mostra de la pràctica de l'ofici, només cal fixar-nos en els elogis que Millàs-Raurell va dirigir als Pitoëff, en el seu article sobre «L'art teatral dels Pitoëff»²⁰¹, per «fer arribar l'obra, intacta, al cor i a la intel·ligència dels espectadors», propòsit que devia tenir ell mateix en la seva tasca traductora.

És clar que després s'ha de tenir en compte que aquests espectadors intel·ligents que esperaven traduccions de teatre en català de qualitat literària no eren tants si ens atenim al panorama dels anys trenta que dibuixa Gallén en un article més recent. Fa esment dels teatres barcelonins que acollien les companyies espanyoles professionals de Madrid (Goya, Poliorama i Barcelona) amb la seva varietat de gèneres i registres, també repertori estranger, que comptaven amb gran aflluència de públic:

La situació de diglòssia que vivia l'escena catalana professional no es va modificar tampoc en els mitificats anys trenta. El nostre teatre, incloent-hi el traduït, poques vegades va cridar l'atenció dels sectors més benestants o elevats de la societat catalana, que tendien a rebutjar-lo o a ignorar-lo amb un cert menyspreu, i potser assistien a algunes de les representacions del teatre estranger de les companyies madrilenyes. Per a ells, el teatre català que es representava en l'àmbit professional o amateur no era sinó una manifestació d'una cultura subalterna. No s'hi van sentir mai col·lectivament representats ni reconeguts ni des d'un punt de vista social ni cultural (2019: 74-75).

²⁰¹ *La Veu de Catalunya*, 28 de gener de 1927, 4, citat per Núria Santamaria (2009: 166).

Veiem alguns fragments de l'obra que puguin reflectir aquests aspectes de més o menys literalitat i modernitat que semblen determinants en tots els contextos, encara que hàgim de prescindir de la versió catalana. Quan Muhleisen parla de la necessitat de reflectir la modernitat del llenguatge de Bruckner, per exemple, un no pot més que detenir-se davant algunes expressions de la traducció argentina i entendre que quan *La enfermedad de la juventud* es va representar fa poc a Madrid s'encarregués una nova traducció a Miguel Sáenz en comptes de fer servir la de Coco Ferraris.

ERNESTINE (*zärtlich*) Was siehst denn du mit deinen Fischaugen?
TUNICHTGUT Aber auch sonst wundern sich alle, die es wissen.
ERNESTINE **Ich bin ja keine Schlampe.** (B 1928: 102)

ERNESTINE, *tendrement*. — Avec tes yeux de merlan frit, tu ne vois jamais rien.
TUNICHTGUT.— Tous les gens qui sont au courant se demandent où tu peux le mettre! Laisse voir! (*Il essaie de l'embrasser.*) (BF 1950: 212)

ERNESTINA.— (*Cariñosamente*) ¿Qué verás tú con tus ojos de besugo?
TUNICHTGUT.— Todos los que lo saben se asombran de que no se te note.
ERNESTINA.— **No soy ninguna puerca.** (BE 1931: 60)

ERNESTINA.— (*tierna*) ¿Qué miras con tus ojos de pescado?
TUNICHTGUT.— Pero también se admiran todos los demás que lo saben.
ERNESTINA. —**¿Me tomaron por una maritornes?** (BE 1959: 97)

ERNESTINE.— (*tendrement*) Et qu'est-ce que tu vois, toi, avec tes yeux de merlan frit?
TUNICHTGUT.— D'ailleurs tous ceux qui sont au courant s'étonnent aussi.
ERNESTINE.— **Je suis pas une couche-toi-là, c'est tout.** (BF 2011: 26)

És l'escena en què Tunichtgut no veu clar l'embaràs fingit d'Ernestina, ni ningú segons ell, a la qual cosa ella respon que “no és una qualsevol”, o una “puerca” per als traductors de la *Revista*, que opten per una solució més fidel i més moderna per a *Schlampe* (“prostituta”) que Coco Ferraris trenta anys més tard: “maritornes”. No en va, és el que tendeix a traduir més literalment; només cal fixar-se en les altres intervencions d'aquest fragment, pràcticament traduïdes paraula per paraula, cosa que li resta vivacitat. Per això sospitem que el domini de l'oralitat fingida per part del traductor, concretament de l'oralitat teatral o *parlato recitato* segons Giovanni Nencioni que comentava Jenny Brumme (2012: 27) en el seu estudi sobre el tema, és crucial; sobretot a l'hora de traduir un autor com Bruckner del qual s'havia assenyalat el seu realisme fotogràfic per retratar el parlar del carrer.

En aquestes línies que acabem de mostrar també s'endevina la dimensió moral que veien els traductors francesos a l'obra, tal com observava Muhleisen, car simplement eliminen la intervenció poc elegant d'Ernestina. Com devien eliminar per immoral l'al·lusió directa al fet que Liselotte "ha embaucat l'oncle Dietrich en tres dies", que seria el sentit de la segona intervenció d'Ottfried a continuació:

OTTFRIED (*nach einer Pause*) Ich beneide Liselotte um Südamerika.
FRANK Ich sitze zwischen zwei Paragraphen.
OTTFRIED Fängst du schon wieder an? Wie dieses Mädels Onkel Dietrich gewickelt hat, in drei Tagen! (B 1928: 136)

OTTFRIED. — Peut-être! (*Un temps.*) Ce que cette Liselotte a de veine tout de même de s'en aller en Amérique du Sud!
FRANK. — Si je savais seulement quelle décision prendre!
OTTFRIED. — Oh! tu ne vas pas recommencer! (BF 1950: 247)

OTTFRIED.— (*Después de una pausa*) Tengo envidia de Liselotte. ¡Ella en América y con dinero!
FRANK.— Yo me encuentro entre esos dos artículos del Código.
OTTFRIED.— ¡Qué talento el de mi hermana! En tres días le ha vuelto el juicio a tío Dietrich. (BE 1931: 152)

Les traduccions posteriors tampoc s'escandalitzen davant la seducció del vell oncle per part de la jove neboda fins arribar al punt de suprimir-ho i opten per «¡Cómo supo envolver al tío Dietrich, en tres días!» (BE 1959: 130) o «Comment cette petite a embobiné l'oncle Dietrich, en trois jours!» (BF 2011: 68).

Aquests exemples, així com l'elusió de les referències massa explícites pel que fa a l'homosexualitat, ens fan pensar en la intervenció en pro de la moral per part dels traductors francesos. En canvi, els mateixos Steinhof i Mauprey no eliminen les escenes picants més pròpies de vodevil; fins i tot les reforcen, segurament seguint les indicacions dramàtiques de Pitoëff. Així, en aquest tipus d'escenes, els parisencs intenten mantenir els jocs de paraules amb doble sentit, que suggereixen sense perdre l'elegància, afegixen acotacions i, si convé, augmenten les intervencions que en altres llocs agrupaven, com destaquem tot seguit en negreta:

TUNICHTGUT Wo hast du den berühmten Schatz versteckt?
Kudelka geht in die Schankwirtschaft, Tunichtgut ihr nach bis zur Zwischentür. Sie gibt ihm Geld. Beide lachen.
TUNICHTGUT Das nenne ich generös.

KUDELKA Von dir hat man aber auch was. (*Beide lachen. Die Kudelka läuft plötzlich herein.*) Die Puschek kommt. *Tunichtgut aus dem Fenster davon. Ernestine tritt ein.* (B 1928:121)

TUNICHTGUT, *regardant de tous les côtés*.—Où est-il donc caché ce fameux bas de laine? (*Kudelka va jusqu'à une armoire, l'ouvre et en retire un sac. Tunichtgut la suit. Ils rient tous les deux. Kudelka lui donne de l'argent.*)

TUNICHTGUT.— **Y a pas à dire.** Tu es une femme généreuse!

KUDELKA.— Avec un homme d'un tempérament aussi généreux que toi, s'est forcé!

(*Tous deux rient et se dirigent vers la porte. Tout à coup, Kudelka se retire précipitamment de la porte et revient dans la chambre.*)

KUDELKA.— **Sauve-toi vite.** Voilà Ernestine!

(*Tunichtgut saute par la fenêtre. Ernestine entre.*) (BF 1950: 230)

TUNICHTGUT.— ¿Y dónde guardas ese célebre tesoro? (*La Kudelka va a la puerta del bar. Tunichtgut la sigue hasta la puerta. Ella le da dinero. Ambos sonríen.*) ¡A esto se llama ser generosa!

KUDELKA.— Tú te lo mereces todo. (*Ambos rien. De pronto, la Kudelka, entra asustada.*) ¡Ahí viene la Puschek! (*Tunichtgut salta por la ventana. Entra Ernestina.*) (BE 1931: 88)

TUNICHTGUT.—¿Dónde escondiste ese famoso tesoro? (*La Kudelka pasa a la cervecería, y Tunichtgut la sigue hasta la puerta intermedia. Ella le da dinero. Los dos rien.*) Esto es lo que yo llamo generosidad.

KUDELKA.—¡Pero también tú das algo a cambio! (*Los dos rien. La Kudelka vuelve de pronto corriendo.*) ¡Ahí llega la Puschek! (*Tunichtgut salta por la ventana.*) (BE 1959: 115)

TUNICHTGUT.— Alors, il est caché où, ce fameux trésor?

Kudelka retourne dans le débit de boissons. Tunichtgut la suit jusqu'à la porte. Elle lui donne de l'argent. Tous deux éclatent de rire.

C'est ce que j'appelle être généreux.

KUDELKA.— C'est qu'on est bien servie, avec toi. (*Ils éclatent de rire. Soudain Kudelka fait demi-tour.*) La Puschek, vite!

Tunichtgut saute par la fenêtre. Entre Ernestine. (BF 2011: 49)

En aquest cas, la versió francesa de 1929 és una mica més llarga que les altres, de manera que es realça el joc sinuós típic de vodevil, d'acord amb el gènere popular a l'època a França. Però si ens fixem en la resposta de Kudelka, la traducció que més s'adequa al to picant original és la francesa de 2011.

Igualment, a l'escena següent entre Ernestina i Kudelka que desemboca en l'assassinat de la segona, es reforça l'estira i arronsa d'aquest tipus de teatre, tot allargant alguna intervenció i sobretot afegint acotacions que dibuixen molt bé el dramatisme, cosa que fa pensar de nou en la intervenció de Pitoëff. Transcrivim només les acotacions d'un fragment de l'escena (BF 1959: 232) i entre parèntesi quines hi ha a l'original (B 1928: 123) per mostrar les que hi són de més:

ERNESTINE, *la saisissant par les épaules*
 ERNESTINE, *ironique.*
 ERNESTINE. (...) *A part.*
 ERNESTINE, *la retenant.* (hält sie zurück)
 KUDELKA, *se dégageant.* (Reißt sich los.)
 ERNESTINE, *l'attrape et la jette à terre.* (packt sie von hinten und wirft sie zu Boden)
 KUDELKA, *qui commence à avoir peur.* (Blick, Angst)
 KUDELKA, *après un instant de silence.* (nach einer Pause)
 ERNESTINE, *la lâchant.* (gibt sie sofort frei)
 ERNESTINE, *se laissant tomber sur une chaise.*

Com veiem, el viatge interior d'Ernestina —des de la desesperació amb què va a veure Kudelka i l'interroga, fins a l'alleujament amb què es deixa caure a la cadira en sentir que Tunichtgut no ha anat mai al bar— és més evident, només per les acotacions, en la versió francesa que en l'original, mentre que totes les altres traduccions se cenyeixen a les acotacions originals. Si pensem que just després d'aquest alleujament, més perceptible en la versió francesa, troba el rellotge de Tunichtgut i es trastoca completament fins a matar la rival, el dramatisme havia de ser més gran des de la perspectiva de Steinhof, Mauprey i Pitoëff.

Però acabem aquest punt amb unes mostres de la tendència, citada al principi d'aquest capítol, que apuntava Muhleisen de la versió de 1929 d'eludir «un phénomène contraire à la norme morale et sociale sans jamais le nommer». La trobem, en primer lloc, en el diàleg entre Otfried i Frank abans de la declaració al tribunal del segon acte:

FRANK Und wenn ich aussage, daß Schimmelweis ein Erpresser ist?
 OTTFRIED Dann gibst du den Tatbestand zu. «Die widernatürliche Unzucht, welche zwischen Personen männlichen Geschlechts-»
 FRANK - «oder zwischen Menschen und Tieren» - Ich weiß. Den habe ich hundertmal gelesen. (B 1928: 136)

FRANCK.— Et si je déclare que Schimmelweis est un maître-chanteur?
 OTTFRIED.— Alors, c'est une autre histoire. Tu tombes sous le coupe de certain paragraphe qui punit certains outrages aux mœurs.
 FRANCK, *interrompant.*— Je sais, je sais. Ce paragraphe-là, je l'ai lu plus de cent fois. (BF 1950: 246)

FRANK.— Oye, Otfried: ¿Y si declarase la verdad? ¿Si yo dijera que Schimmelweis es un chantagista?
 OTTFRIED.— Esa declaración trae consigo la persecución del declarante.
 FRANK.— Es cierto.
 OTTFRIED.— Y persecución del declarante por «impudicia contra la naturaleza..., vicio»...
 FRANK.— Si... «O entre hombres y animales.» Eso lo he leído cien veces. (BE 1931:151)

FRANK.— ¿Y si digo que Schimmelweis es un chantajista?

OTTFRIED.— Entonces reconoces el delito. “Las acciones impúdicas que tienen lugar entre el sexo masculino...”

FRANK.— “...o bien entre seres humanos y bestias”. Lo sé. Cien veces he leído ese artículo. (BE 1959:129)

FRANK.— Et si je déclare que Schimmelweis est un maître chanteur?

OTTFRIED.— Alors tu reconnais les faits. «Tout acte contre-nature entre personnes de même sexe...»

FRANK.— ... ou entre êtres humains et animaux.» Je sais. Ce paragraphe-là, je l’ai lu cent fois. (BF 2011: 67)

Com dèiem, la versió francesa és l’única que eludeix la referència explícita a l’homosexualitat, tot i que podria ser que la traducció catalana també hagués atenuat aquests termes, cosa que ens permetria deduir determinades pràctiques d’acord amb els gustos d’una època i d’un context. Ho suggereixen les paraules de Domènec Guansé i altres (vegeu els annexos) que citàvem abans (ap. 3.3.2) sobre l’atenuació de certes expressions per part del traductor. Llàstima que no puguem passar de la suposició. Això mateix es pot aplicar al següent exemple:

Gleichzeitig wird Szene 5 erhellt.

Am üppig gedeckten Tisch Josef und zwei Damen .

Josef gießt der ersten Dame Wein in den Mund.

ERSTE DAME Ich ersticke

JOSEF (*lacht*) Etwas mußst du für mein Geld.

Zweite Dame lacht.

JOSEF **Lach nur. Du kriegst bald ganz was andres ins Maul.** (B 1928, 197)

(La chambre 5 s’éclaire à son tour. Joseph à table avec deux dames très élégantes. Joseph verse du vin dans la bouche de l’une d’elles.)

LA DAME.— Ah! mais, j’étouffe!

JOSEPH, *riant*.— C’est bien le moins pour l’argent que je te donne! (*Elle rit.*) **T’en fais pas, je t’en ferai voir bien d’autres!** (BF 1950: 305)

(Se ilumina el escenario quinto. José y Dos Señoras ante la mesa suntuosamente puesta. José echa vino en la boca de una señora.)

SEÑORA 1ª.— Que me ahogas. (*La Señora 2ª ríe.*)

JOSÉ. — **Ríete. Luego te echaré otra cosa.** (BE 1931: 335)

ESCENA V

JOSÉ con dos DAMAS ante una mesa lujosamente puesta.

DAMA PRIMERA.— (*Mientras JOSÉ le escancia vino directamente en la boca.*) ¡Me ahogo!

JOSÉ (*Ríe*) **Algo tienes que hacer a cambio de mi dinero.** (BE 1959: 182)

La pièce 5 (séjour) s’éclaire. Table richement garnie; Josef et deux dames.

Josef verse du vin dans la bouche de la première dame.

PREMIÈRE DAME.— J’étouffe.

JOSEF.— (*Éclate de rire.*) Et pourquoi crois-tu que je te paye?

La deuxième dame rit.

Tu peux rire, toi. **Bientôt, c’est autre chose que tu auras dans la bouche.** (BF 2011: 133)

En aquest cas, l'al·lusió sexual en l'original és bastant clara, sense ser directa, i és manté en la traducció de Muhleisen; després vindria la traducció de J. García i J. L. Ponce de León en el que seria una escala de major a menor equivalència i, finalment, la de Steinhof i Mauprey. La que més s'allunya és la de Coco Ferraris qui opta per eludir, tot i ser molt posterior a aquestes dues. A continuació mostrem una fotografia del muntatge original que suposem que correspon a aquesta escena de l'orgia final, com el diàleg acabat de citar:

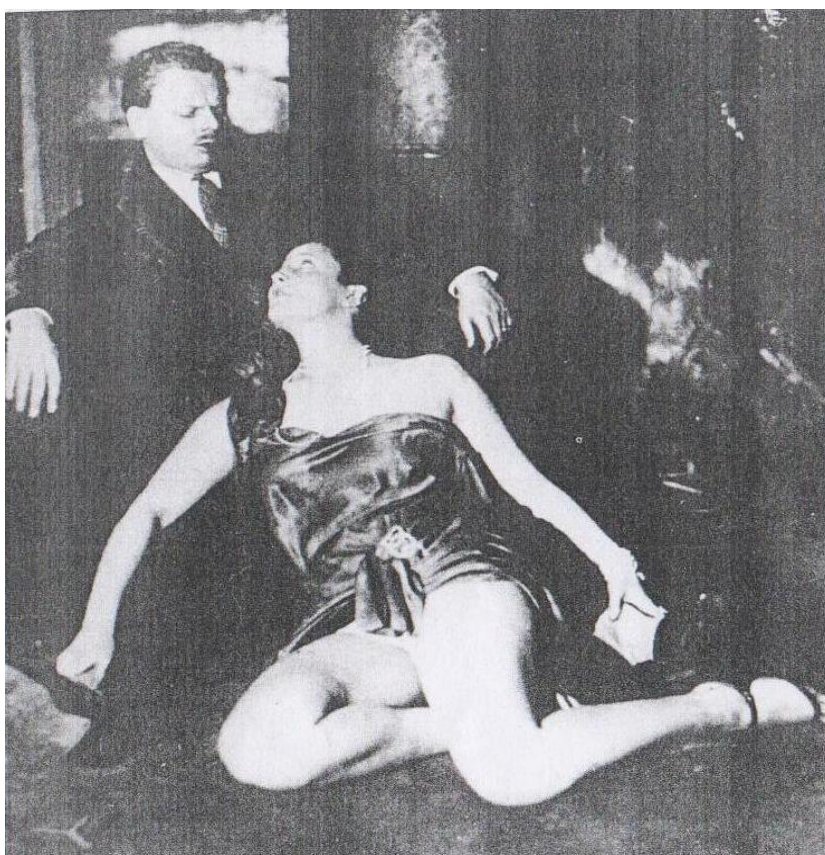


Fig. 8. *Die Verbrecher*, Deutsches Theater Berlin, 1928. Extret de Brauneck (2003: 385).

En definitiva, cal evitar generalitzacions de pràctiques a l'època, sobretot si pensem en la tendència a la literalitat, sense atenuacions, que hem vist en els darrers exemples de la traducció espanyola de 1931. Sembla que pesin més les pràctiques del traductor o fins i tot l'ús, que és el que suggereix el següent punt proposat per D'Amico.

3.7.3. Propòsits dels traductors o *middlemen*

Els talls i modificacions de la versió francesa deixen ben clar que la funció primera del text era la de ser representat, potser per això la publicació no va arribar fins molt més tard, cosa que segurament s'ha d'explicar també per la interrupció de la guerra. De totes maneres, no deu ser casual que aparegués el 1950, punt de partida per al *boom* de la publicació de textos teatrals a França. Només cal pensar que l'editorial L'Arche, que no va tardar gaire a especialitzar-se en teatre, es va fundar el 1949 i a partir de 1954, per exemple, van començar a publicar les obres de B. Brecht.

En català, la funció del text, de representació, encara és més clara, tenint en compte que no es va arribar a publicar. De totes maneres, si pensem en el que diu D'Amico (2014: 29) sobre Ibsen, «there is no guarantee that the text that has arrived to us in book form accounts for what was pronounced on stage during the performances based on it», i en el fet que tenim diversos comentaris sobre el que es va dir de la posada en escena d' *Els criminals* al Romea, ens podem aventurar a fer alguna suposició. Així doncs, gairebé tots els crítics catalans que fan referència a la traducció destaquen, al costat de l'atreviment de l'obra, la correcció del traductor, cosa que fa pensar en una tendència similar a la de la versió francesa d'atenuar les expressions menys elegants. La cita anterior de D. Guansé segueix així:

El diàleg és contundent, agre i cantellut, com correspon a una concepció tan negra de la vida. Probablement, en català no havia estat representat res de tan atrevit pels sentiments que s'hi expressen, ni fins –dintre d'una absoluta correcció i bon gust literari– per la contundència dels conceptes. (...) la traducció que n'ha fet Millàs-Raurell és d'un dramatisme trepidant. (*La Publicitat*, 7-IV-31)

Altres ho corroboren, com Pau Romeva a *El Matí* (9-IV-31): «La traducció dóna la impressió d'ésser ben feta i fins d'haver atenuat en algun moment i en allò que respecta al llenguatge, la cruesa revulsiva de l'obra.» Algun crític adverteix el to semblant a l'anterior obra traduïda per Millàs-Raurell:

Els Criminals, de Bruckner, és una obra intensa, apassionada. Ha fet bé Millàs-Raurell –autor també d'un teatre intens i apassionant– en traduir-la al català. El to cru d'*Els criminals* i la seva truculència, més accentuada, recorden *El Carrer*, de Elmer Rice, també traduït per Millàs-Raurell i estrenada ara deu fer un any. (*L'Esquella de la Torratxa*, 10-IV-31)

I això ens porta als propòsits dels *middlemen*, concretament a la voluntat de dur aquesta obra a escena després d'èxits com *El Carrer* o *El procés de Mary Dugan*, tant a Catalunya com a França (vegeu capítol 3.3). D'alguna manera, aquesta voluntat es reflecteix en la traducció, ja que les escenes del tribunal a la versió francesa també s'adapten (s'afegeixen fragments, s'allarguen intervencions, etc...) conscients dels gustos d'un públic acostumat a veure obres de temes judicials. Així, per exemple, al final de la declaració de Frank, els parisencs allarguen el moment del jurament i no sembla que sigui en funció del dramatisme, perquè l'original ja és ben dramàtic, sinó més aviat per recrear-se en l'escena típica de judici, com en altres obres o pel·lícules de l'època.

DER VORSITZENDE Wir schreiten zu Ihrer Vereidigung.

FRANK (*sehr unsicher*) Ja.

DER VORSITZENDE Wünschen Sie den Eid abzulegen mit der Aufrufung Gottes?

FRANK (*kann kaum sprechen*) Ohne Gott.

DER VORSITZENDE Sprechen Sie mir bitte nach.

Vereidigung

DER VORSITZENDE Sie kennen den Angeklagten?

Die Szene wird wieder dunkel. (B 1928: 153)

PRÉSIDENT.— Nous allons donc procéder à la formalité du serment.

FRANCK, *d'une voix éteinte*.— Oui.

PRÉSIDENT.— Vous jurez de dire la vérité?

FRANCK.— Je le jure.

PRÉSIDENT.— Répétez après moi: **je jure sur Dieu tout-puissant de dire la vérité pure, de ne rien cacher ni rien ajouter aussi vrai que je désire que Dieu me soutienne.**

(Franck prête serment.)

PRÉSIDENT.— Vous connaissiez l'accusé...

(La scène s'obscurcit.) (BF 1950: 263)

Presid. — Vamos, pues, a tomarle juramento.

Frank. — (*Muy inquieto.*) Sí

Presid. — ¿Jura usted decir verdad en lo que sepa y se le pregunte?

Frank. — Juro.

Presid. — ¿Conoce usted al acusado? (*Oscuro en este escenario*) (BE 1931: 172)

PRESIDENTE.— Pasaremos a tomarle juramento.

FRANK.— (*Inseguro.*) Sí.

PRESIDENTE.— ¿Desea prestar juramento con la invocación de Dios?

FRANK.— (*Apenas puede hablar.*) Sin Dios.

PRESIDENTE.— Por favor, repita mis palabras. (*Le toma juramento*)

La escena se queda a oscuras. (BE 1959: 143)

LE PRÉSIDENT.— Nous allons donc procéder à la prestation de serment.

FRANK.— (*très incertain*) Oui.

LE PRÉSIDENT.— Souhaitez-vous prêter serment devant Dieu?

FRANCK.— (*à peine audible*)

PRÉSIDENT.— Répétez après moi.

Prestation de serment.

Vous connaissez l'accusé?

Aquest fragment podria ser representatiu dels propòsits dels *middlemen* en els diferents contextos. Steinhof i Mauprey donen predilecció a la frase de jurament que la gent de París vol sentir, ja que la representabilitat i la bona acollida per part del públic serien els primers objectius de la versió francesa. Per això suposo que eludeixen la pregunta del president de si vol jurar per Déu, ja que no tindria sentit la negativa de Frank quan *sur Dieu* surt a la fórmula coneguda; no obstant, també podria ser per domesticació, com suposem en el cas de l'espanyola de 1931. Aquesta última no fa cap referència a Déu ni al jurament més enllà de la resposta “juro” perquè no hi ha al darrere una voluntat de representar-se seguint un gènere popular als teatres o cinemes. Possiblement és també un exemple de domesticació: si als tribunals espanyols no es devia contemplar la possibilitat de jurar sense Déu, no calia traduir-ho. O simplement, els traductors van optar per no referir-se a Déu seguint l'esperit laic de la *Revista*.

Pel que fa a la traducció de la *Revista de Occidente*, és en general fidel sense perdre el to teatral, cosa que demostraria més tard la bona crítica de la posada en escena al Teatro Beatriz a càrrec de la companyia del Teatre Romea (1934). Però d'entrada s'endevina el propòsit de difusió d'un text modern del teatre europeu, per això no hi ha manipulacions en favor de la representabilitat. Això es veu sobretot en el tercer acte que algunes crítiques titllaven de més feixuc, segurament perquè és el que condensa més idees filosòfiques. Per això s'entèn que la versió francesa al final de l'acte escurcés una mica els parlaments de Kummerer, si pensem en el propòsit del seu funcionament escènic. Però el cert és que la lectura d'aquest acte en la traducció de la *Revista* permet copsar les idees filosòfiques en la seva amplitud. Veiem com a mostra el parlament que tanca l'obra, no només més curt en la versió francesa, sinó també completament diferent: en la versió original, l'estudiant Kummerer —després que hagin condemnat la seva companya a vuit anys de presó per infanticida— apel·la a la responsabilitat de cadascú, a la consciència o la moral individual davant la col·lectiva, com un dilema interior en el que ressonen ecos de Kant. Aquest dilema arriba perfectament al lector de la traducció de J. García i J. L. Ponce de León, de manera que es reconeix clarament el propòsit de difusió d'idees filosòfiques o de pensament de la *Revista*, sense que això impedeixi al text de funcionar a l'escenari, com es va demostrar posteriorment. En canvi, a la versió

francesa, en un exercici de domesticació, Kummerer reclama més justícia social i igualtat a la vida, no només davant la llei, fent-se ressò dels ideals francesos. A més, es veu novament com els de París segueixen el canvi del propi autor en la versió alemanya de 1948, igual que ho fa l'argentina, si bé més lliurement:

KUMMERER (*liest weiter*) Weil der Richter in uns sie erwartet, ein viel strengerer Richter, dem wir entfliehen wollen. Was ist der Staatsanwalt gegen den Ankläger in uns selbst? Solang nicht das eigene Ich nein sagen kann, bleibt das drohende Nein des Staates wirkungslos und wird jene Handlungen niemals verhindern, die wir vorläufig noch Verbrechen nennen. Aber zu dem Nein des eigenen Ichs sind wir zu schwach, weil wir Menschen sind, anlehungsbedürftig und entschlußlos, und wir haben die strafende Obrigkeit gegründet, daß sie uns das Gewissen abnehme und unsere Seele einschläfere in der Angst vor sich selbst. Hier, in dieser Flucht vor uns selbst, liegt die unzerstörbare Macht der behördlichen Gerechtigkeit. Wir können ihr nicht entrinnen, denn ihre Fesseln sind in uns. Aber wir können sie Schritt für Schritt bekämpfen, in einem Lohnkampf der Seele. (*Blickt auf, sehr einfach*) Ich werde arbeiten, Schritt für Schritt, un nicht verzweifeln. Diese acht Jahre werden einmal vorübergehen, alles, alles geht weiter. (B 1928: 200)

KUMMERER (*in Gedanken*) Vor dem Gesetz sind alle gleich: deswegen handelt das Gericht, als ob es im Belieben des Einzelnen läge, sich einzufügen. Aber die Störungen der Ordnung können nicht aufhören, solange nicht auch vor dem Leben alle gleich sind. (B 1948: 143)

KUMMERER, *méditant*. — Devant la loi, tous les hommes seraint égaux, prétendent-ils. Oui, mais comme ils ne les sont pas devant la vie, il y a là une contradiction, source d'injustice que nous devons nous acharner à supprimer, si nous voulons espérer un jour établir un véritable ordre humain. (BF 1950: 308)

Kummerer. — (*Sigue leyendo.*) ¿Qué es el acusador público comparado con el que llevamos dentro de nosotros? Mientras que nuestro *yo* no pueda decir *no*, el *no* amenazador de la justicia de los hombres queda sin efecto y no impedirá jamás ese acto que, hasta el presente, llamamos crimen. Pero nos sentimos muy débiles cuando nuestro *yo* nos advierte y nos prohíbe cometer tal o cual acción. No somos sino pobres hombres y hemos creado la autoridad, que castiga, porque así descarga nuestra conciencia y nos salva de toda responsabilidad. Contra esta inhibición de nuestro *yo*, hemos inventado la forma indestructible de la justicia, a la que no podemos escapar porque la hemos hecho más fuerte que nosotros, aunque sí podamos oponerle una resistencia moral, combatirla paso a paso para despertar en nosotros mismos el supremo juez, el único que podrá detenernos en la pendiente del crimen. (*Levanta la mirada lentamente.*) Trabajaré sin descanso. Pasarán estos ocho años, como pasaron otros. La vida sigue. (*Todos los escenarios están iluminados. Música fuerte.*) (BE 1931: 337-38)

KUMMERER.— (*Sumido en sus pensamientos.*) Todos son iguales ante la Ley: por eso actúa el tribunal como si de la voluntad de cada uno dependiera el adaptarse a ella. Pero las perturbaciones del orden no podrán cesar hasta que todos no sean también iguales ante la vida. (BE 1959: 184)

KUMMERER.— (*Continue de relire.*) «Parce que le juge en nous l'attend, un juge bien plus sévère, auquel nous voulons échapper. Qu'est-ce que le procureur face à l'accusateur qui est en nous? Aussi longtemps que notre moi ne pourra pas dire non, la menace du non de l'État n'aura aucun effet et n'empêchera aucun de ces actes que nous appelons des crimes. Mais nous sommes trop faibles pour que notre moi puisse dire non, parce que nous sommes humains, que nous errons sans boussole, indécis; alors nous avons inventé une instance répressive, chargée de soulager notre conscience et d'endormir notre âme dans sa peur de soi. C'est là, dans cette fuite face à nous-même, que réside le pouvoir indestructible de la justice institutionnelle. Nous ne pouvons pas lui échapper, car ses chaînes sont en nous. Mais nous pouvons la combattre sans

relâche, et ainsi reconquérir notre âme.» (Lève la tête, très simple.) Je travaillerai, sans relâche, je ne désespérerai pas. Ces huit années finiront par passer, tout, tout continue.
Toutes les pièces restent éclairées.
La musique augmente. (BF 2011: 135-136)

Tan sols veient l'extensió, podem dir que la traducció francesa de Muhleisen de 2011 i l'espanyola de 1931 són les úniques que segueixen l'original de 1928. Cal afegir que just abans d'aquest parlament que tanca l'obra, Kummerer en fa un altre gairebé igual de llarg i profund que en les versions francesa (1950) i argentina (1959) apareix resumit. És clar que també pot ser una influència de l'edició alemanya de 1929 (una mica diferent de l'original de 1928) que reparteix aquests parlaments de Kummerer en tres o quatre intervencions mentre manté un diàleg de sords amb Ernestina que entra i surt abans de suïcidar-se. De fet, aquest text de 1929 acaba amb un monòleg de comiat d'Ernestina.

Com veiem, hi ha moltes versions de l'obra entre l'original alemany i les traduccions, cosa que dificulta un treball comparatiu; sort que només pretenem fer una aproximació. Per veure més detalls de les variacions de les diferents edicions en alemany, vegeu el recull que fa el doctor Moreno (2015: 137-144). Aquí caldria afegir que en el pròleg d'aquesta edició de materials al voltant de les primeres obres dramàtiques de Bruckner, precisament les que primer van veure la llum (2008) dins del treball d'edició del grup de Berlín, Moreno (2015: 15) remarca que l'autor solia donar a llegir aquestes obres primerenques a amics i coneguts, com es desprèn de les seves anotacions al seu diari personal. En el cas de les tres primeres (*Harry, Annette i Krankheit der Jugend*), la retroacció no va tenir cap efecte en l'obra, però justament amb *Die Verbrecher*, com que ja havia tingut un èxit inesperat amb *Krankheit der Jugend*, va començar una discussió per correspondència amb diversos personatges de la cultura (Konrad Maril de l'editorial Fischer, Max Reinhardt, Heinz Hilpert i Robert Klein del Deutsches Theater, i Emil Geyer del Theater in der Josefstadt de Viena) que van anar donant les seves opinions fins incidir en alguns aspectes, d'aquí les diverses versions en poc temps en llengua alemanya.

3.7.4. Finalitat de les traduccions: edició o text dramàtic?

Hem anat veient que les variacions en la versió francesa respecte a l'original responien sovint a una voluntat d'apropar el text al públic francès, ja fos suprimint fragments que podien restar-li fluïdesa o dificultar la seva comprensió, o bé domesticant certs aspectes per obtenir una millor rebuda i en algun cas per qüestions morals. En definitiva, la finalitat de representar el text sembla que primava per sobre de tot, de manera que els talls i canvis eren freqüents en l'època quan l'ús era aquest; si més no, en l'època anterior, si ens atenem al que diu D'Amico (2014: 27) sobre Ibsen:

For example, *Pillars of Society*, Ibsen's first theatrical success in Germany, was circulating in five different German translations between 1878 and 1891, both authorized and non-authorized. A thorough examination of the Reclam translations, and those by other unauthorized publishers, is yet to come; during a previous project I examined several of the **German unauthorized translations, and they included cuts, changes and divisions into scenes (which Ibsen did not provide), which suggests that they were probably first used as play scripts and later published in book form.**

Però també hem vist com una traducció destinada a l'edició com la de la *Revista de Occidente* rebia bones crítiques després de la posada en escena. Finalment, hi ha el cas de la francesa de 2011 que neix amb voluntat d'escenificació i edició gairebé al mateix temps, per la qual cosa manté sempre la fidelitat a l'original i funciona perfectament a l'escenari, com vam poder presenciar en directe en una representació a París, on el riure i els aplaudiments del públic es van anar alternant. Al costat, hi ha la traducció de l'editorial Losada amb el propòsit clar de publicar les obres completes de l'autor en dos volums. Per això és segurament la que presenta més rèpliques que no acaben de fluir a causa de la seva literalitat, o que són inclús un error de traducció, com es desprèn de l'exemple següent:

ERNESTINE (*ihr nach*) Auch das Essen. **Und ich Kuh** —
KUDELKA (*läuft*) — muß man in die Irreanstalt stecken.
ERNESTINE (*ihr nach*) — wollte ihm noch ein Kind schenken. (B 1928: 126)

ERNESTINE, *lui courant après*.— Même la nourriture... **Et moi, imbécile...**
KUDELKA, *même jeu*. — Elle est folle, il faut l'enfermer!
ERNESTINE.— ... imbécile, qui voulais lui donner un enfant! (BF 1950: 235)

Ernestina. — ¡**Qué bruta he sido!**
Kudelka. — (*Corre.*) Hay que encerrarte en un manicomio.
Ernestina. — (*La sigue.*) Y yo, idiota, todavía quería darle un hijo! (*Kudelka huye hacia el bar*) (BE 1931: 95)

ERNESTINA.— (*La persigue.*) Hasta la comida. **Y yo como una vaca...**
KUDELKA.— (*Corriendo.*) A ti habrá que mandarte a un manicomio.
ERNESTINA.— (*La persigue.*) ... todavía quería darle un hijo. (BE 1959: 119)

Es pot veure que les traduccions de l'insult *Kuh*, molt freqüent en alemany, són més encertades en francès i en l'espanyol de la *Revista*, mentre que «vaca» és més aviat un malentès —si pensem en el sentit de «persona grassa» en espanyol—, sobretot perquè acaba de parlar del menjar, que Tunichtgut també troba bo a casa de Kudelka.

Altres vegades, la literalitat de Coco Ferraris es manifesta en les acotacions. Així, l'escena 7 del primer acte comença com segueix:

Szene 7, Hinterraum der Wirtschaft, wird erhellt. Vier Herren der Mordkommission — Friseur Kaks. (B 1928, 131)

CHAMBRE 7

(La chambre s'éclairé. L'arrière-fond du bar. En scène: quatre inspecteurs de police. Le coiffeur Kaks.) (BF 1950, 241)

(Escenario séptimo. La trastienda. Se ilumina. Cuatro agentes de la Policía. El peluquero Kaks.) (BE 1931: 102)

ESCENA VII, trastienda de la cervecería

CUATRO SEÑORES de Investigaciones. EL PELUQUERO KAKS (BE 1959: 124)

No cal dir que les intervencions dels agents després en la mateixa escena (Premier Inspecteur i Deuxième Inspecteur, o Agente 1º i Agente 2º, respectivament), queden més naturals i recorden més a una escena de lladres i serenos que l'opció literal de Coco Ferraris: Primer Señor, Segundo Señor. El mateix passa quan intervé el perruquer Kaks, en totes les versions amb l'entitat que li dona el nom, «Kaks»²⁰², menys en Coco Ferraris, que apareix com a «Peluquero» cada vegada. Tot plegat evidencia la finalitat de publicació de l'Editorial Losada al costat de la de text dramàtic de la francesa, i la d'edició o difusió del text de la *Revista de Occidente*, que posteriorment serviria per a la posada en escena.

²⁰² Es pot associar al verb *kacken* (“cagar”). De la mateixa manera que alguns personatges de l'obra reflecteixen la tendència expressionista (que ja ve dels *Volksstücke*) de representar una idea: així per exemple, el cognom de Tunichtgut juga amb el sentit de “qui no fa res de bo”, i en veritat és un vividor; o Kummerer, que suggereix irònicament el significat de “qui es preocupa”, i en realitat no es preocupa gaire del seu futur fill i de la seva companya, Olga Nagerle, ja que es tracta de l'estudiant que obliga o pressiona Olga per donar el fill just acabar de néixer o, finalment, per matar-lo (a més de fer-li passar a màquina els treballs; per a més ironia, un article sobre el lliure albir en Kant i en Leibniz).

Finalment, la diferència de propòsits s'observa, com hem dit, en les parts més filosòfiques del final. A part del parlament de Kummerer per tancar l'obra que ja hem comentat, quan el porter de la casa i l'advocat defensor parlen de les pertinences de Tunichtgut després que el condemnin a mort, els traductors francesos no dubten a seguir el seu estil més lliure i natural, i tot i així expliciten perfectament l'ideari.

HAUSVERWALTER Wir sollen aber nicht denken, sagten Sie eben?

VERTEIDIGER Wir müssen denken, um uns vormachen zu können, daß wir kein animalisches Leben führen. **Aber Denken und Zu-Ende-Denken, das sind zwei grundverschiedene Handlungen. Denken heißt Leben. Zu-Ende-Denken heißt Tod.** — In einer Woche werden Sie wieder schlafen können. Wer zu Ende denken wollte, könnte nie mehr schlafen. (B 1928: 196)

L'INTENDANT.— Mais, tout à l'heure, vous disiez que nous ne devons pas penser?

L'AVOCAT.— Nous devons penser pour nous convaincre que nous ne menons pas une vie animale. **Mais «penser» et «penser jusqu'au bout» sont deux actions bien différentes. Penser veut dire: vivre. Penser jusqu'au bout signifie: mourir.** Dans une semaine vous pourrez de nouveau bien dormir. Dormir! Celui qui voudrait penser jusqu'au bout ne le pourrait plus jamais! (BF 1950: 302)

Portero.— Pero usted acaba de decir que no debemos pensar.

Defensor.— Debemos pensar para convencernos de que no vivimos una vida animal. **Pero pensar y pensar hasta el fondo, son dos cosas muy distintas. Pensar es vivir. Pensar hasta el fondo es morir.** Dentro de una semana volverá usted a dormir tranquilamente. El que quiera pensar a fondo, no podrá dormir tranquilo nunca. (BE 1931: 332)

CASERO.— Pero no debemos pensar: usted mismo acaba de decirlo.

DEFENSOR.— Debemos pensar, para convencernos de que no llevamos una existencia animal. **Pero pensar y pensar hasta el final son dos procesos fundamentalmente distintos. Pensar significa vivir.** Pensar hasta el final es sinónimo de muerte... Dentro de una semana podrá usted dormir otra vez. Quien se empeñara en pensar hasta el final ya no podría dormir. (BE 1959: 180)

LE GÉRANT.— Mais vous avez dit qu'il ne faudrait pas penser.

L'AVOCAT.— Nous devons penser pour nous rendre compte que nous vivons pas comme des animaux. **Mais penser et aller au fond des choses sont deux actions radicalement différentes. Penser, c'est vivre. Aller au fond des choses, c'est mourir...** Dans une semaine, vous aurez retrouvé le sommeil. Si vous vouliez aller au fond des choses, vous ne pourriez plus jamais dormir. (BF 2011: 131)

S'ha de dir que la versió francesa de 1929 (1950) és aquí —i en general, en tota l'escena— gairebé més precisa i literal que les altres, a la vegada que transmet amb naturalitat el rerefons filosòfic, per la qual cosa no cal concloure que una versió més lliure s'aparta sempre de la literalitat. És ben probable que els traductors procuressin que l'escena que tanca l'obra funcionés especialment. La traducció de la *Revista* i la de Muhleisen transmeten també amb exactitud i naturalitat les idees. Potser és només que el «pensar hasta el final» de Coco Ferraris no és tan encertat.

3.7.5. Traduccions i copyright

L'última qüestió a tenir en compte segons D'Amico (2014:27) a l'hora de fer estudis comparatius de les traduccions d'Ibsen són les lleis de copyright: «Were these translations subject to copyright law or was the translator legally free to do what she or he wanted with the text?». Les traduccions, en aquest cas de *Die Verbrecher*, s'hi subjectaven o el traductor era lliure legalment per fer el que volgués amb el text?

Les llicències que es prenen els traductors de la versió francesa suggereixen que a França devien ser bastant flexibles a l'època.

Sabem²⁰³ que el 1928 s'havia signat a Roma un conveni europeu (revisió dels anteriors de Berna i Berlín) per a la protecció d'obres literàries i artístiques, la disposició més original del qual era que l'autor conservava sempre el dret de reivindicar la paternitat de l'obra, així com el d'oposar-se a qualsevol deformació, mutilació o altra modificació que pogués perjudicar el seu honor o la seva reputació. De totes maneres, aquesta revisió tan necessària —si pensem que l'absència d'una llei de propietat intel·lectual havia propiciat que moltes traduccions s'haguessin presentat com a originals a l'Estat espanyol entre 1918 i 1926, com comentava Gallego Roca²⁰⁴— no devia condicionar o limitar les diferents traduccions de *Die Verbrecher*. Fins i tot és de suposar que Bruckner hauria aprovat les modificacions o supressions de la versió francesa, seguidor com era de Georges Pitoëff, tal com hem comentat en l'apartat 3.6. Per això, ja que no podem passar de la suposició en aquest punt, pot ser pertinent que veiem un parell d'exemples de llibertat davant el text original que puguin recolzar-la, si bé són exemples que s'haurien pogut incloure en els apartats anteriors tot parlant de domesticació.

La condemna d'Olga pot ser el primer, ja que disminueix segons traducció i època, en concordança amb la sentència per a aquest crim que s'ha anat reduint, almenys a Europa:

²⁰³ Vegeu l'article de Raquel Sánchez García (2002) citat en l'apartat 3.6 i a la bibliografia.

²⁰⁴ Per això diu que la Sociedad de Autores va acordar el 1925 «una proposición estableciendo para las traducciones de obras extranjeras, excepto Portugal, el gravamen de un tanto por ciento, que quedará a beneficio de la Sociedad, a fin de restringir la producción extranjera que hoy invade nuestras escenas» (Gallego Roca, 2004: 517-18).

DER VORSITZENDE (*stark*) Im Namen des Volkes! – Die Angeklagte Olga Nagerle wird wegen Mordes zu **acht Jahren zehn Monaten** Zuchthaus verurteilt. (B 1928: 168)

LE PRÉSIDENT, *élevant la voix*.— Au nom de la loi, l'accusée Olga Nagerle est condamnée, pour avoir noyé son enfant, à **cinq ans et cinq mois** de travaux forcés. (BF 1950: 277)

Presidente.— En nombre del pueblo, se condena a la acusada Olga Nagerlé, por asesinato, a **ocho años y diez meses** de prisión. (BE 1931: 189)

PRESIDENTE.— (*En alta voz*) ¡En nombre del pueblo!... Se condena a la acusada Olga Nagerle a **cuatro años y seis meses** de cárcel por asesinato. (BE 1959: 155)

Probablement, Bruckner estaria d'acord amb uns anys de presó diferents segons el moment de representació o edició.

Cabria esmentar una altra escena del tribunal com és la conversa entre el jutge vell i el jove després que el president de la sala dicti la pena de mort per a Tunichtgut:

DER JÜNGERE Wenn wir uns von der Gewöhnung leiten lassen, zusehn, daß Menschen an ihr zugrunde gehn, oder etwas dagegen zu tun – wozu denken wir dann überhaupt?

DER ÄLTERE Je rascher Sie sich dieser Frage entledigen, um so wohler wird es Ihnen ergehen auf Erden. (B 1928: 169)

LE JEUNE JUGE.— Si nous devons nous laisser mener par l'habitude, pourquoi, grand Dieu, avons- nous reçu la faculté de penser?

LE VIEUX JUGE, *l'interrompant*:

«Ces durs sujets écarteras

Afin de vivre longuement.»

Appliquez cet adage quasi biblique, mon cher ami, vous vous en trouverez bien. (BF 1950: 279)

Más joven. — Pero si nos dejamos llevar por la costumbre y dejamos que se condenen injustamente a los hombres sin que los demás hagamos nada por evitarlo, ¿para que sirve la inteligencia?

Más viejo. — Olvide esta pregunta y le irá mejor en este mundo. (BE 1931: 191)

EL JUEZ MÁS JOVEN.— Si la costumbre nos lleva a tolerar que los hombres se pierdan por culpa de ella, y no hacemos nada por impedirlo... ¿para qué tenemos la facultad de pensar?

EL MAYOR.— Cuanto más pronto se desentienda usted de esos problemas, tanto mejor le irá en este mundo. (BE 1959: 156)

LE JUGE LE PLUS JEUNE.— Si nous nous laissons aller à la force de l'habitude, si nous regardons des hommes courir à leur perte sans rien entreprendre pour eux, où allons-nous?

LE PLUS ÂGÉ.— Plus vite vous évacuez ces questions, plus heureux vous vivrez sur terre. (BF 2011: 101)

Els traductors de la versió francesa han cregut que s'esqueia més acabar aquesta intervenció amb una cita quasi bíblica —i dir-ho explícitament— per destacar la saviesa que dona l'experiència del jutge més vell. A més, Steinhof i Mauprey sembla que han

buscat l'equivalència del to familiar o col·loquial que en alemany es marca en l'àmbit fònic (els verbs que perden la *e*: *zusehn*, *gehn* i *ergehn* enlloc de *zusehen*, *gehen* i *ergehen*) afegint el vocatiu *mon cher ami*, si bé el to familiar es pot considerar una característica general de la versió francesa. Però tot plegat ens fa pensar que els canvis comptarien amb l'aprovació de l'autor. Aquí caldria fer esment de les altres traduccions franceses apuntades en el capítol 3.4 que va fer la mare de Bruckner sota el pseudònim de Renée Cave (*Le mal de la jeunesse*, *Les rasses*, *Elisabeth d'Angleterre* i una traducció no publicada de *Les Criminels*) amb les quals l'autor devia estar-hi plenament d'acord. No sabem quin grau de cooperació es va donar entre mare i fill en aquests treballs però és ben possible que es pugui parlar d'autotraducció en algun moment.

Pel que fa a la traducció catalana no podem fer més que lamentar la manca d'una llei de protecció intel·lectual que hagués pogut protegir la desaparició dels textos dramàtics representats en els teatres catalans de l'època; o simplement lamentar que no es produís el mateix que D'Amico (2014: 27) observa a Anglaterra:

In England, the Ibsen translations provided by Archer contributed to a renewed interest in drama in book form, but also a certain standard of quality for the performance language as well.

3.7.6. Recapitulació

En aquest apartat en què hem comparat a grans trets les traduccions de *Die Verbrecher*, hem vist prou exemples per concloure que tots aquests factors tenen alguna influència en la traducció final, si bé els propòsits dels traductors i/o directors o la finalitat de les traduccions són sovint més determinants que les pràctiques d'una època, encara que el context sigui també decisiu en moltes de les opcions triades.

Cal dir que no hem fet una anàlisi estrictament lingüística que comparés original i traduccions, encara que ens hàgim apropiat en algun moment, i només de lluny, a la lingüística contrastiva. Principalment, ens hem fixat en aspectes que poguessin dir alguna cosa de la interrelació de les obres amb els seus contextos. Tampoc preteníem

“mesurar” les traduccions segons la seva “bondat”, ni tan sols en termes de literalitat, la qual cosa no tindria massa sentit, car la versió francesa de 1929 (1950), per exemple, la més lliure, també mostra passatges fidels i literals plens de viva expressiva.

Al llarg d'aquest apartat, hem parlat sovint de domesticació i no és estrany si pensem en el que Jenny Brumme afirma en les conclusions del seu estudi sobre l'oralitat fingida, com si fos ineludible que per evocar l'oralitat en un text dramàtic cal domesticar especialment, tot apropant la traducció al seu context, a la seva manera de parlar, cosa que també explicaria la necessitat d'una nova traducció francesa encara que la de 1929 hagués funcionat perfectament a l'escenari:

Además, esta actitud ante la evocación de la oralidad supone domesticar la traducción, es decir, acercarla a la versión en la lengua meta al público meta y su cultura de habla y conversación y, en cierta medida, al canon de la expresión literaria en la cultura de llegada.

Para el traductor o traductora, la reconstrucción de los rasgos orales presentes en el original significa saber distinguir entre los recursos que son novedosos y, por tanto, transgreden las normas convenidas en la cultura de partida, y aquéllos que son en mayor o menor medida convencionales. Es de esperar que los primeros, a menudo, violen igualmente el canon establecido en la lengua y cultura meta. [...] se entiende que una primera traducción de una obra innovadora pueda requerir, tras haberse aceptado en la cultura meta las innovaciones, una nueva versión más audaz que la que se presentó en un momento inicial. No hay que olvidar que el entramado entre las condiciones de creación y recepción se ajusta a las condiciones socioculturales en cada época y el propio lenguaje literario experimenta transformaciones a lo largo de del tiempo. (Brumme, 2012: 229)

Per acabar, creiem que es pot deduir que totes les traduccions que hem vist s'han traduït directament de l'alemany, si bé sembla que quasi totes han tingut en compte la versió francesa, que precisament és la que ha fet un exercici de domesticació més gran. Curiosament, és la traducció que es pot considerar com la més influent en la història de la recepció de l'obra, ja que va tenir el seu paper en la representació catalana, hem vist que possiblement ha estat referent de l'argentina, i és probable que l'estudi de Cros (1984), llavor de la posterior traducció i representació de 2011, s'originés a partir de l'existència d'aquesta versió i la seva posada en escena; si més no, constitueix una part central de la tesi de l'estudiós francès. Fins i tot hem plantejat la possibilitat que l'espanyola la tingués present. Pel que fa a la catalana, podem tancar les conclusions citant una vegada més D'Amico (2014: 29), encara que parli de trenta anys abans a la representació del Romea i d'Ibsen, car la seva conclusió podria ser igualment vàlida:

To conclude this section, one should not forget the role that the early translations in German, English and French had for the dissemination of the works of Ibsen in other countries. German was the bridge language for translations into Czech, Dutch, Hungarian, Italian (together with French), Polish and Russian; **French was the bridge language to Greek (together with German) and Spanish translations.**

4. CONCLUSIONS

Wer handeln will, muß zunächst
und vor allem vergessen können.
Handeln kann nur, wer immer wieder
von vorn anzufangen glaubt²⁰⁵.
(Theodor Tagger, *Tagebücher*, 22-XII-1925)

Després d'aplicar el mètode que D'Amico va desenvolupar per estudiar l'acollida d'Ibsen a tot el món en l'anàlisi de la recepció en tres ciutats de *Die Verbrecher* de Bruckner, hem arribat a una sèrie de conclusions en relació als aspectes que proposava l'investigador italià.

D'alguna manera es compleixen les lleis de Franco Moretti quant a *geografia*, és a dir, que l'èxit a París determina l'arribada de l'obra a l'Estat espanyol, però a diferència d'Ibsen, la via d'entrada és diferent, encara que es produeixi el mateix any 1931 (la publicació a Madrid tan sols uns mesos més tard que l'estrena al Teatre Romea): a Barcelona s'introdueix per via escènica, cosa que indica la modernitat d'una ciutat que mira enfora tot cercant èxits en els principals teatres europeus de cara a renovar l'escena local, mentre que a Madrid la voluntat de donar a conèixer una obra d'un autor modern ve de la mà de la *Revista de Occidente*, és a dir, es produeix per via editorial d'alta cultura, i també es pot dir gairebé amb seguretat que es va traduir directament de l'alemany. Després es dona la peculiaritat que totes dues recepcions es creuen, quan la mateixa companyia que estrena *Els criminals* a Barcelona representa l'obra en castellà el 1934 al Teatro Beatriz de Madrid aprofitant la traducció publicada a la revista madrilenya. Tanmateix, si deixem de banda les vies d'incorporació i ens fixem només en aquest creuament en el panorama teatral, sí que podem traçar un paral·lelisme amb l'Ibsen internacional domesticat i elaborat per països pont —França en el cas de l'Estat espanyol— que esmentava D'Amico, pel fet que *Die Verbrecher* que es va representar a Barcelona i Madrid, devien ser més semblants als acollits i domesticats per França que als berlinesos.

Després de llegir el reconeixement d'un crític tan exigent com Juan Chabás (apartat 3.4), podem afirmar que la representació a Madrid va ser un èxit; que ho va ser al

²⁰⁵ «Qui vol actuar ha de poder primer, i sobretot, oblidar. Només pot passar a l'acció qui sempre creu començar de nou». Dels *Diaris* de Theodor Tagger. Citat a Recknagel (2002: 75).

Romea, ja ho hem assenyalat des d'un principi. Si ens referim a l'èxit de l'obra a Barcelona, cal dir que ajuda a treure pes a l'operació publicitària a la premsa per crear misteri i despertar interès per un autor desconegut amagat rere el pseudònim, que algun crític havia anotat com a part de la bona acollida a Berlín i, en menor grau, a París. En aquest aspecte de *théâtre à succès* s'hi va fixar l'investigador francès Cros (1984: 16) per considerar Bruckner un dels pioners de l'escena moderna i un dels primers a donar peu al debat sobre l'interès per la cultura de masses i el naixement del capitalisme que apuntaven Adorno i Horkheimer a *Dialektik der Aufklärung* [«Dialèctica de la Il·lustració»].

Sobre aquest aspecte vèiem en l'apartat 3.2 que la perspectiva és determinant. Així, si Sybille Selbmann (1970), des d'Alemanya estant, considerava que la clau del triomf de Bruckner va ser saber flairar els gustos del públic i emular, per tant, amb les seves obres el model de teatre de bulevard francès; a Germaine Grey des de la perspectiva francesa —encara que parlés d'una altra obra de l'autor, *Die Rassen*— li semblava teatre majúscul precisament en comparació amb el teatre de bulevard francès quan mostra la seva vessant més frívola. Són percepcions oposades davant dels elements estranys o estrangers de l'obra que hem anat copsant també en altres crítics, justament per justificar la seva opinió. Tot plegat confirma el caràcter eclèctic de l'obra, com també del públic, i inclús del mateix autor, i potser pot explicar que en pocs anys es representés a les principals ciutats europees i, posteriorment, a Nova York i a Argentina a partir de les relacions que Bruckner va establir-hi durant l'exili.

D'altra banda, el fet que hi hagin *condicions locals en el terreny cultural, teatral i literari* que permetin traçar algun pont amb el context original sembla que pot facilitar l'acollida d'una obra segons D'Amico; en aquest sentit, *Die Verbrecher* ho demostra si ens fixem en els seus contextos d'arribada. L'investigador italià utilitza el concepte d'«otherness» i també el d'«inequality» de Pascale Casanova —que ella havia desenvolupat a partir del de «capital cultural» de Pierre Bourdieu— per explicar el xoc que va suposar la incorporació d'Ibsen a Anglaterra i a França, a diferència d'Alemanya, on hi havia certa base cultural compartida amb Noruega i per això va ser el primer país on es va introduir i on va encaixar. En el cas de *Die Verbrecher* hem anat

resseguint els trets en comú en els tres contextos que van fer que el xoc no fos tan gran. Així, per exemple, en tots tres hi havia certa percepció d'una gran presència de traduccions i autors estrangers, que no era més que el reflex del flux cultural que hi havia aquells anys, no només a Europa sinó també a Nordamèrica. Les tres ciutats acollien pel·lícules i obres de teatre nord-americanes, i precisament la línia comercial que havien obert algunes d'elles, amb ressons melodramàtics, sens dubte va afectar la tria d'una obra en aquesta orientació a Barcelona i, segurament, també a París. Pensem sobretot en *The Trial of Mary Dugan* de Bayard Veiller o *Street Scene* d'Elmer Rice, que s'havien representat en les tres ciutats; si bé a Berlín, amb un panorama teatral tan ric, no creiem que tingués gaire incidència en l'estrena. De fet, cap de les crítiques berlineses no s'hi refereixen, a diferència de les crítiques parisenca i barcelonina. Al marge d'aquests referents, cal afegir que és una època convulsa, en què la premsa de les tres ciutats informa sovint de crims i desoris socials, el rerefons de l'obra, cosa que es pot considerar com un altre tret comú.

Així, si aquests trets compartits —a més de la presència de la cultura alemanya a la premsa, tant francesa com catalana— disminueixen el xoc cultural que podria provocar cert rebuig, també és cert que els aspectes d'«inequality» o «otherness», que hi són, els aprofita la crítica conservadora per desprestigiar l'obra. De fet, F. Cros (1984: 334) es fixa de nou en les teories d'Adorno, de Horkheimer i posteriorment de Marcuse «sur l'exploitation par les formes réactionnaires de la liberté artistique», perquè considera Bruckner un cas exemplar. No obstant, és justament a França on el fet d'assenyalar els aspectes d'estranyesa (el caràcter nòrdic o alemany) o decadents de l'obra no forma part d'una crítica negativa, com és de vegades el cas a Alemanya o Àustria i, en menor grau, a Catalunya. En canvi, a França fins i tot algun crític suggereix que, d'aquesta manera, Bruckner fa millor el seu estudi d'un *milieu*. Sobre això, pot ser il·lustratiu que intentem quantificar aquest grau de tolerància o d'obertura més gran que hem vist a França en relació als altres dos contextos. A Alemanya, la proporció de les crítiques positives de l'estrena al costat de les més aviat negatives estaria en la meitat de les cinquanta recopilades; a França, tan sols serien negatives dues de dotze i a Catalunya, tres de vint. Sens dubte, d'aquestes xifres es pot concloure l'èxit de l'obra en els contextos d'arribada, així com l'exigència de Berlín, segurament lligada a la gran oferta teatral i

cultural de la ciutat durant aquells anys. A la vegada, això també ens permet constatar una evolució a França en pocs anys, si pensem que D'Amico havia observat que els detractors d'Ibsen trobaven les seves obres massa *gloomy* i *depressed* i aquesta percepció va ser tan dominant que fins i tot es va exportar a la semi-perifèria, a Itàlia, seguint les ones d'expansió de Moretti, en aquest cas aplicades a la crítica teatral en comptes de a la novel·la. En canvi, la crítica francesa que es fixa en l'atmosfera nòrdica per rebutjar *Die Verbrecher* és pràcticament inexistent. És més, podem llegir-ho formulat positivament: «une très belle pièce, d'un ton âpre et —si je ne me trompe— très allemand» (vegeu la crítica sencera de M. Belvianes a *Le Ménestrel*, 6-XII-1929). De totes maneres, tampoc sorprèn que alguns crítics, catalans més que francesos, es fixin en els elements estranys de l'obra si a Berlín ja hi ha qui troba alguns trets massa austríacs, és a dir, que aquesta tendència es percep fins i tot en el context original en relació amb els mateixos països de parla alemanya.

És clar que l'atmosfera fosca, nòrdica, també té a veure amb el *gènere literari* de la peça teatral i de la seva *posada en escena*, com hem pogut veure en l'apartat 3.3.2, en què contrastàvem les fotos de les diferents estrenes. Suposem que l'evolució del naturalisme, passant per l'expressionisme, a la Nova Objectivitat del context original — que d'alguna manera es traspuja en l'obra— i que es queda en naturalisme, realisme o inclús costumisme en els contextos d'arribada, marcaria la diferència. Sobre aquesta qüestió, també és peculiar que si a Catalunya, una opinió com la d'Eduard Nicol (*La Veu de Catalunya*, 7-IV-1931) trobava que a l'obra li hauria escaigut una interpretació menys naturalista i més estilitzada, a França deien de Pitoëff que finalment havia creat un personatge autèntic deixant de banda els misticismes i estilitzacions a què tenia el públic acostumat; de nou, tendències contraposades segons la perspectiva o, més concretament, segons el muntatge, la companyia artística i el context cultural i social. I ja que ens referim a la *interpretació*, no podem passar per alt que la tria de la parella de protagonistes principals va ser un encert en els tres àmbits, car reben molts elogis per part de la crítica —sobretot les actrius que fan d'Ernestina: Lucie Höflich, Ludmilla Pitoëff i Maria Vila— i encara més del públic, que a les tres ciutats va acollir molt bé la seva interpretació.

Ja hem insinuat que la bona acollida del públic s'explica també pel fet que fos una peça d'actualitat. Això es va destacar a Berlín, a París, i també algun crític barceloní va relacionar l'obra amb la literatura del Districte Cinquè —que va estudiar Jordi Castellanos (2008). A part, com hem dit, està el gust per les peces criminals, que les pel·lícules de Hollywood i algunes peces teatrals nord-americanes havien fet popular a l'època —no cal dir que la premsa dels tres llocs se'n feia ressò dels de la vida diària—, i que van propiciar que l'obra encaixés. Però els referents temàtics a Alemanya són més nombrosos i poden enllaçar millor amb la seva tradició: el tema de la *infanticida* ja venia de Goethe, el personatge d'Ernestina es relaciona sovint amb Hauptmann —concretament, amb la senyora John de *Les rates*—, Wedekind és un clar referent amb els seus drames sexualpatològics, en paraules de H. Ihering, i pel que fa a l'*homosexualitat*, als escenaris de Berlín havien vist *Bibi* de Heinrich Mann i l'expressionisme filmic també l'havia reflectit (vegeu ap. 3.3.5); per tant, aquesta trama devia tenir-hi menys impacte que a París o a Barcelona, com mostren les crítiques. A part, en els tres àmbits s'esmenten com a possibles influències grans autors de la literatura europea: Tolstoi, Dostoievski, Strindberg o Shaw, encara que a França s'intenta igualment enllaçar amb la pròpia tradició. Així doncs, hi surten noms com Tristan Bernard o Lenormand, mentre que a Catalunya són els autors nord-americans Bayard Veiller i Elmer Rice, recentment incorporats al panorama teatral català, els que apareixen més sovint.

Encara sonen molts més noms a Alemanya, com hem vist en els capítols 2 i 3, i quan es refereixen a la tècnica escènica, gairebé tots els crítics fan esment de Meinhardt i Bernauer, que havien creat un escenari amb diversos espais escènics per a una obra seva (vegeu ap. 3.3.5); de Nestroy i Piscator pel seu ús d'escenaris simultanis, així com dels expressionistes Kaiser i Hasenclever. No oblidem que la innovació formal de l'obra es destaca a tot arreu, si bé també ací i allà —no pas a Catalunya, on l'impacte positiu de l'escenificació és unànime— alguna veu crítica considera innecessària aquesta presentació (L. Davidsohn de *Buch und Bühne*, I/II 1929 o Pierre Bost de la *Revue hebdomadaire*, 6-XII-1929). Sobre aquest aspecte formal, cal remarcar que a França també es refereixen a la pròpia tradició, concretament a l'ús d'escenes simultànies, de nou en Lenormand sota la direcció de Pitoëff. En canvi, a Catalunya, es limiten a

assenyalar la modernitat del tractament escènic i, potser per això, dediquen les seves lloances al treball de l'escenògraf, Francesc Fontanals.

Respecte a la *temàtica*, cal dir que tant a Berlín com a Catalunya —òbviament, en menor grau, d'acord amb el volum de crítiques— el fet que es pogués col·locar a l'obra l'etiqueta de *Tendenzkunst* o art de tesi, respectivament, és motiu de rebuig per a alguns. En canvi, a França només trobem una vegada l'expressió *comédie à thèse* en una crítica favorable (*La Rampe*, 1-XII-1929). Tot plegat produeix una sensació de més tolerància a nivell moral en les crítiques franceses, si bé entrariem en una altra discussió, com és la d'aplicar criteris morals a una obra artística; de fet, algun crític berlinès ja apunta aquesta problemàtica, i en certa mesura també ho fa Nicol en la crítica barcelonina. De totes maneres, l'expert en teatre Laurence Senelick (2018: XXI), autor de la recent traducció a l'anglès de l'obra (2018), puntualitza que, malgrat la naturalesa tendenciosa d'algunes escenes, sobretot les dels tribunals, «*Criminals* is neither a *pièce à these* in the style of Eugène Brieux nor a debate in the style of Bernard Shaw. Nor it is a Brechtian *Lehrstück*, with its ethical questions emblazoned in capital letters», com citàvem en l'apartat 3.3.4. I ho argumenta de la mateixa manera que ho havia fet Otto Mann el 1961: amb la humanitat d'uns personatges extrets de la vida diària.

És clar que aquest grau de tolerància francès que hem observat pot respondre també al model de teatre on es va estrenar, un teatre d'art que des de finals del segle XIX pretenia regenerar la cultura dramàtica de la capital francesa donant a conèixer textos d'autors estrangers i defugint el teatre comercial, cosa que potser facilitava l'obertura del seu públic, preparat per a les apostes arriscades de la companyia Pitoëff. En canvi, el Deutsches Theater de Berlín que dirigia Max Reinhardt va rebre algunes crítiques —sobretot entre el sector jurídic que va gaudir d'una sessió especial organitzada pel mateix teatre— pel pes que suposava ser tota una institució. Si fem una ullada de nou a tres bandes, podem traçar una influència institucional que es queda en un nivell d'avantguarda a França, al Théâtre des Arts de París, mentre que Catalunya se situaria entremig; encara que el Romea hagués anat incorporant des de finals del segle XIX autors i textos estrangers d'un determinat risc artístic a l'escena catalana, no podia oblidar les seves perspectives dramàtiques —condicionades també pel fet de ser la seu professional

dels autors catalans— i les seves necessitats comercials, a cavall del drama i la comèdia. Aquí rau precisament la peculiaritat d'una obra que combina parts dramàtiques amb altres més pròpies de vodevil, que també va ser decisiva per afavorir l'acollida entre un públic ben divers, com hem vist que va ser el cas en els tres contextos teatrals. De tota manera, els aplaudiments del públic dels tres llocs apareixen en les crítiques gairebé sempre dirigits al treball del director i dels intèrprets, mentre que els detractors de l'obra entre la crítica especialitzada carreguen contra l'autor i de vegades el director i, en el cas del sector jurídic de Berlín descontent amb el retrat dels tribunals, contra la direcció del teatre, per la seva part de responsabilitat. No obstant, el fet que hi hagi reconeixements dins d'aquest sector, que hi són, li confereix encara més mèrit, i justament un argument interessant en aquest sentit l'aporta un jurista, H. Lindenau, que citàvem més extensament en l'apartat 3.3.2: «Art i natura ni poden ni han de coincidir; en la base de l'art escènic es troba la seva tendència a exagerar, subratllar, concentrar, generalitzar i tipificar».

Cal afegir que aquest aspecte d'exagerar o fer caricatura que pot facilitar la rebuda d'aspectes desagradables i desenvolupar així un esperit crític davant la realitat —l'esperit que devia moure l'autor— s'assenyala des de París estant, on algun crític compara *Les Criminels* amb els quadres caricaturescos de George Grosz. A més, és ben probable que la caricatura i la ironia que utilitza l'autor siguin elements clau per trobar el punt just de naturalisme i estilització —la problemàtica que suggeríem abans— sense escandalitzar-se davant d'alguns aspectes crus o de la manca d'autenticitat dels jutges, per exemple.

Un altre punt que D'Amico considera important en el procés de recepció és el paper dels *mediadors*. Els seus esforços (de vegades, una persona sola) van ser crucials perquè es conegués Ibsen a Anglaterra i a França, a diferència d'Alemanya, on l'origen d'una sèrie de traduccions molt acurades de les seves obres s'expliquen per les relacions que va establir el mateix autor amb els seus traductors. A la vegada, D'Amico constata la manca de literatura al voltant d'aquests *middlemen* i, en el cas de Bruckner, ho podem subscriure igualment. Amb tot, si comparem la desconexió de Bruckner amb la fama mundial d'Ibsen, podem dir que no està malament.

A França, l'autor també es va relacionar amb els traductors i la companyia Pitoëff, encara que ja fos al final del procés —quan va viatjar a París per veure l'estrena— i pel que fa a les traduccions realitzades per la seva mare i publicades en revistes, segurament hi va haver algun tipus de col·laboració, o fins i tot es pot especular sobre autotraducció en algun fragment. Si pensem en la traducció espanyola de 1931, no hi ha dubte que el contacte directe amb Alemanya estava garantit per la figura del director de la *Revista de Occidente*, el germanòfil José Ortega y Gasset, a més del fet que era sabut —citàvem en l'apartat 3.7.2 la tesi de López Campillo per corroborar-ho— que els col·laboradors de la *Revista* traduïen directament de la llengua original. El llibre de López Campillo és al mateix temps la prova que també hi ha literatura sobre els mediadors de Bruckner, en aquest cas sobre la *Revista*, de la mateixa manera que n'hi ha a França sobre Georges Pitöeff (en citem diverses referències a la bibliografia). La diferència amb Ibsen és que la poca literatura que hi ha, segons D'Amico, dedicada als seus mediadors, tracta enterament d'ells i de la seva tasca pont. En canvi, les referències a Bruckner i, concretament a *Die Verbrecher*, és evident que només ocupen unes línies dins d'aquests estudis.

A Catalunya, els responsables d'introduir Bruckner van ser l'empresa del Romea, els germans Fernández Burgas, així com la companyia Vila-Daví i el traductor Millàs-Raurell; caldria mencionar igualment l'anterior empresari del Romea, Josep Canals, que havia potenciat la presència de teatre estranger a Barcelona durant la dècada anterior, com comentàvem en l'apartat 3.4. A més, es va donar la peculiaritat, esmentada més amunt, que tant l'empresa del Romea com la companyia Vila-Daví també van ser les responsables de portar les obres de Bruckner als teatres de Madrid, creuant-se les dues recepcions en fer-se servir la traducció espanyola de la *Revista de Occidente*. Sobre la recepció de l'autor en aquestes dues ciutats i el procés per arribar a aquest creuament es podria investigar més profundament en un futur per a treballs comparatius d'àmbit estatal. De moment podem afegir, seguint els plantejaments de D'Amico, que també hi ha literatura sobre els mediadors catalans: un llibre sobre el Teatre Romea, algun article sobre Millàs-Raurell, sobre la companyia Vila-Daví trobem tan sols un fons teatral, però en general faltarien treballs més extensos; naturalment, la presència de Bruckner en tots ells és mínima. Per acabar amb aquest punt, cal dir que la situació de l'autor a França se

surt dels paràmetres de la mediació, tant per les relacions amb personalitats prominents de la cultura i del teatre que va establir, com per ser la cultura que li havia transmès la seva mare. Però això també ens fa reconèixer el mèrit de representar amb èxit aquesta obra a Catalunya sense aquests precedents.

D'altra banda, per il·lustrar la importància del vincle entre el *món teatral i el del llibre* en la recepció, D'Amico es fixa en un fet, com és la publicació a Alemanya de la traducció de *Rosmersholm* d'Ibsen el 1887 per a l'editorial Fischer —amb la qual un jove Samuel Fischer inaugurava l'editorial— que va donar peu a nombroses edicions i representacions per tot el país durant la dècada següent. A part d'això, aquest fet demostra la consolidació del món editorial alemany de feia temps, així com la seva relació amb el món teatral, i *Die Verbrecher* no fa més que confirmar-ho, ja que es va estrenar i publicar el mateix any, 1928. De totes maneres, aquesta relació estreta i fructífera sembla que no s'ha mantingut en el temps, altrament s'hauria notat més presència de les peces de Bruckner en els teatres alemanys des que va començar el treball d'edició i recuperació de la seva obra a Berlín. En canvi, a França hem pogut constatar darrerament certa incidència de l'edició en el món teatral des que s'han anat editant traduccions de textos de l'autor a partir de *Les Criminels*; la traducció de Muhleisen es va representar el 2011, el mateix any de la publicació, i l'han anat seguint més posades en escena d'altres textos, fins aquest mateix 2020, precedides de l'edició per a Éditions Théâtrales. Malauradament, a Catalunya no podem parlar d'impacte editorial perquè no es va arribar a publicar en el seu moment, però no s'ha de descartar una traducció en un futur i qui sap si això dona peu a una posada en escena.

En relació amb el món editorial, un altre aspecte que va afectar la recepció d'Ibsen però que en el cas de Bruckner creiem que no va tenir gaire incidència és el dels *drets d'autor* o, més concretament, la manca de protecció en termes de propietat intel·lectual. Ibsen la va patir, cosa que va propiciar una proliferació de posades en escena i traduccions no autoritzades, alguna traducció publicada com un original sense que constés el seu nom, o canvis i supressions que desaprovava, segons D'Amico. Però com diem, no creiem que la manca d'unes lleis de propietat intel·lectual més estrictes determinés l'arribada de *Die Verbrecher* a Barcelona i a Madrid. Si de cas, la facilitat en adquirir els drets de

representació i traducció va poder afavorir-ho, però sobretot pensem que el triomf anterior a París en va ser el veritable impulsor. Pel que fa a les modificacions de la versió francesa, sembla que no li van desagradar, sinó ho hauria esmentat en el seu diari personal i no va ser així, a part del fet que era seguidor de G. Pitoëff des de la seva època com a director de teatre.

Per acabar amb els sis punts que hem analitzat a partir de D'Amico, hem de parlar de les *traduccions* i la seva interrelació amb els punts anteriors. D'entrada, tot apunta a què la traducció catalana es va fer a partir de la francesa, mentre que l'espanyola es va dur a terme directament de l'original alemany, i amb això ja tindriem una divergència respecte a les traduccions catalanes i espanyoles d'Ibsen que haurien fet servir el francès com a llengua pont. A més, d'una banda, per a la catalana probablement es va fer servir l'original alemany almenys com a material de consulta i, de l'altra, no seria descabellat considerar que per a l'espanyola de 1931 també es va consultar la versió francesa tot i partir de l'original, ja que en algun moment hi hem advertit un calc d'aquesta, encara que només fos una paraula, però que no apareixia ni en l'original ni en cap altre text (vegeu l'ap. 3.7.1).

Una altra traducció que va tenir en compte la versió francesa de 1929 (publicada el 1950) és l'argentina de 1959, però hem comprovat que totes dues solen coincidir en els canvis que va fer el mateix autor per a una versió de l'original més contextualitzada (en l'Alemanya pre-nazi) que es va publicar el 1948, cosa que indica que van seguir aquest text i que, per tant, la publicació francesa de 1950 va fer alguna modificació respecte al que s'havia representat a París el 1929. En general, es pot dir que aquesta versió francesa de *Die Verbrecher* és la que més influència ha tingut en la història de la recepció de l'obra: molt probablement va ser el text de partida per a la catalana, la va tenir en compte l'argentina, i ja hem especulat sobre la possibilitat que també es consultés per a l'espanyola. També ha estat sens dubte la base per als treballs posteriors a França; pensem ara en la tesi sobre Bruckner de Francis Cros i en les traduccions i representacions recents d'obres de l'autor, començant per *Les Criminels* en la versió de Laurent Muhleisen (2011) —encara que el traductor francès s'hi devia interessar des d'una altra vessant, més de caire investigador o historiogràfic, per veure les

problemàtiques dels traductors en aquella època, que sovint havien de respondre a la predilecció dominant pels drames realistes.

Més enllà dels canals d'entrada dels textos que han servit per a les traduccions està el procés en si de traduir i, curiosament, la versió francesa, a part de ser la més influent, és també la que més domestica o s'intenta apropar als gustos del públic, tal com manifestava Muhleisen quan s'hi referia en les notes a la seva nova traducció. En els exemples que hem vist en l'apartat 3.7 s'entendia com els traductors Steinhof i Mauprey —tot i que sospitem que de vegades hi havia la mà de Pitoëff al darrere— afegien dramatisme (amb acotacions de més, o exclamacions, etc.), reforçaven les escenes típiques de vodevil o les dels tribunals, alhora que reduïen els parlaments més llargs i filosòfics (de nou, responen als gustos del públic), accentuaven el to familiar (els personatges s'adrecen més sovint que a l'original dient-se pel nom) i alguns passatges que devien considerar immorals els atenuaven (les referències a l'homosexualitat, per exemple). Tot i així, s'ha de dir que s'entendia el bon funcionament del text a l'escenari i, malgrat aquestes petites llicències, no s'allunya gaire del sentit original, fins i tot hi ha escenes en què els francesos són els més fidels mantenint alhora la vivesa de la parla. No obstant, es percep allò que comentava Jenny Brumme, a qui citàvem al final del capítol anterior, sobre les condicions socioculturals que marquen les condicions de creació i de recepció, per això no és estrany que Laurent Muhleisen tornés a traduir l'obra per a la nova posada en escena. Segons ell (3.7.2), calia acostar-se més al ritme i a l'estil directe de l'autor: «Bruckner était un “dialoguiste” hors pair, usant d'une langue précise, explicite, directe, qu'accentue encore la dimension d'actualité —documentaire— de la pièce *Les Criminels*.»

Tornant a les versions més reculades en el temps, cal fer esment de la literalitat de la traducció de J. García i J. L. Ponce de León per a la *Revista de Occidente*, sobretot si pensem que no era la tendència a l'època a l'Estat espanyol. Potser ho era a Argentina, ja que la traducció de Coco Ferraris hi tendeix bastant. Pel que fa a la catalana, a partir de les crítiques hem pogut deduir que devia ser prou literal i a la vegada funcionar a l'escenari, llimant també algunes qüestions de llenguatge, com la versió francesa. Per il·lustrar-ho, citàvem més abastament a l'apartat 3.3.2 Domènec Guansé: «Segons tenim

entès, el traductor ha atenuat una mica certes expressions; però evidentment no els ha llevat realisme ni en déu haver aminorat la seva força».

No cal dir que al darrere d'aquests processos s'amaguen els propòsits dels traductors, d'aquí les modificacions de la versió francesa en pro de la representabilitat, adaptada al seu públic i al seu temps, si aquesta era la primera funció. En el cas de la catalana, aquesta funció de text dramàtic és encara més evident, tenint en compte que no es va arribar a publicar. Potser per aquest mateix motiu de la finalitat del text es percep més literalitat —de vegades massa— en detriment de l'oralitat en la traducció argentina de 1959, perquè responia a la voluntat de l'editorial Losada de publicar les obres dramàtiques de Bruckner en dos volums. Amb tot, cal dir que aquesta finalitat d'edició i de difusió d'un text modern era també en principi la finalitat de la traducció espanyola de 1931, de manera que respecta la literalitat gairebé en tot moment, però sense deixar l'oralitat de banda i per això va funcionar el 1934 quan es va representar a Madrid. Tot això i més, fidelitat a l'original, literalitat, representabilitat, modernitat, es pot dir de l'última traducció francesa a càrrec de L. Muhleisen i ja hem destacat la importància que sigui ell també l'artífex de les traduccions dels altres textos de Bruckner —onze en total, dels quals se n'han fet sis espectacles des de 2011, des de *Les Criminels*— com a director artístic del centre internacional de traducció teatral Maison Antoine Vitez.

Així doncs, es pot dir que França respon perfectament a la reivindicació dels investigadors de Berlín de no reduir Bruckner a l'autor dels tres grans èxits durant els darrers anys de la República de Weimar. No cal dir que, per la seva part, ells ja se n'ocupen a Alemanya. D'alguna manera, aquesta tesi hi vol contribuir des de l'àmbit català. Qui sap si seguirem els passos de França, on ja hem dit que la tesi de Cros va inspirar traduccions i posades en escena. Perquè si una cosa deixa clara el Dr. Moreno (2015: 13), en el pròleg als documents i materials al voltant de la recepció de les obres dramàtiques principals de Bruckner, és que aquestes no s'han rebut històricament a través de la lectura, sinó que es van concebre per a l'escenari, donant com a resultat esdeveniments teatrals de primera categoria en el cas de *Krankheit der Jugend* i *Die*

*Verbrecher*²⁰⁶. Sobre això, atès que ens hem anat referint a Brecht més d'una vegada al llarg d'aquestes pàgines —fent-nos ressò d'alguns investigadors i crítics teatrals— volem afegir que potser és aquesta una de les diferències principals entre els dos autors, és a dir, que la recepció de Brecht passa tant pel seu èxit teatral (les nombroses representacions de *Die Dreigroschenoper* al llarg de la història, com també de *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Galileo Galilei* o *Der kaukasische Kreidekreis*, per posar només alguns exemples, parlen per si soles) com també per la seva lectura. A més, a part de la producció dramàtica, si ens fixem en els anys que tots dos van estar al capdavant d'un teatre, Brecht va seguir sent autor en aquesta tasca mentre que en Bruckner es pot apreciar més el paper de mediador. Aquest paper és el que destaquem aquí, en comptes de seguir comparant les vides paral·leles de Bruckner i el seu coetani més famós perquè donaria lloc per a una altra tesi, o almenys per a d'altres treballs (es podria contrastar, per exemple, la manera d'adaptar obres d'altres autors de l'un i de l'altre, el seu ús de la intertextualitat, el procés de treball en si —més en equip per part de Brecht, si pensem en els col·laboradors que va tenir, dones sobretot—, les seves activitats respectives durant els anys d'exili, els personatges femenins —trencadors en tots dos, tot i que s'ha de dir que les heroïnes de Brecht són posteriors—, entre d'altres qüestions). Però com diem, volem subratllar la tasca mediadora de Bruckner i la seva versatilitat, perquè ja en els anys en què com a Theodor Tagger a Berlín va obrir el Renaissance-Theater, va programar, dirigir i traduir textos que podien ser acollits per l'escena alemanya del moment, arriscant-se sovint: des de la mateixa obertura del teatre en plena inflació, a les moltes estrenes d'autors desconeguts o gens representats a Berlín, que no fan més que demostrar el bon criteri de Tagger/Bruckner a l'hora de fer la seva selecció.

Així doncs, va obrir el Renaissance-Theater el 1922 amb *Miss Sara Sampson* de Lessing, un clàssic que rarament es duia a escena perquè se solia preferir *Stella* de Goethe —i va resultar que per a Alfred Döblin va ser la «schönste Aufführung, die ich lange in Berlin sah»²⁰⁷— i després, igual oferia obres d'autors joves emergents (*Olympia* d'Ernst Weiß) com, sobretot, autors russos i francesos, però també Strindberg, Pirandello, Lenormand o

²⁰⁶ «Historisch rezipiert wurden die hier behandelten Werke im Wesentlichen aber nicht durch die Lektüre der Drucke. Bruckners Stücke waren für die Bühne konzipiert, und *Krankheit der Jugend* wie *Die Verbrecher* waren in einigen Inszenierungen Theaterereignisse ersten Ranges».

²⁰⁷ «La representació més bonica que he vist en molt temps a Berlín», *Prager Blatt*, 3-XI-1922, citat per Klaus Völker (2008: 101).

Shaw. Bruckner va muntar a Berlín *Haus Herzenstod* (*Heartbreak House*), de Shaw, a principis de 1927, quan és una obra que es va veure per primera vegada a Catalunya ara fa deu anys i a Madrid encara no s'ha vist mai. Novament, a París es va representar un any després de Berlín, el 1928, al Théâtre des Mathurins, i no deu ser casualitat que fos Pitoëff qui la va dur a escena. Sobre els altres riscos que va córrer i els deutes que li van comportar, vegeu l'article de Klaus Völker que hem esmentat anteriorment i a la bibliografia, on s'explica amb detall l'afer, així com el d'Elgin Helmstaedt dedicat al teatre literari pel qual es decantava el director del Renaissance-Theater. És curiós, però, que no va voler representar la seva pròpia obra, *Krankheit der Jugend*, la primera com a Ferdinand Bruckner, mentre ell dirigia el teatre —una altra diferència amb Brecht?— que després va resultar un èxit, també de caixa, per al següent director, Gustav Hartung.

De tota manera, des de *Krankheit der Jugend*, sembla que el seu bagatge teatral —la influència dels autors que havia dirigit, adaptat, traduït— i cultural —des de la cultura i la literatura austríaca dels seus anys de joventut, a l'ambient teatral, artístic i polític de Berlín que va viure durant els anys vint— van culminar en les seves obres de més èxit com a autor dramàtic. Gairebé es pot parlar d'una simbiosi amb el moment i el lloc que recorda justament el que Szondi ja plantejava el 1956 en la introducció al seu estudi sobre el «drama modern», és a dir, que les obres dramàtiques estan lligades a la història. Szondi citava Hegel²⁰⁸ per recolzar aquesta idea: «Veritables obres d'art són, doncs, tan sols aquelles de les quals el contingut i la forma són absolutament idèntics» (1988: 8). D'aquesta manera, Szondi abona que les categories estètiques són també històriques, i encara que això ens portaria a terrenys més filosòfics, em sembla pertinent a propòsit de Bruckner fer-ne referència en les conclusions. Perquè precisament un dels pensaments que escrivia Szondi (1965: 162) «en comptes d'una conclusió» és que «die Geschichte der Kunst wird nicht von Ideen, sondern von deren Formwerdung bestimmt. Dramatiker haben der veränderten Thematik der Gegenwart eine neue Formenwelt abgerungen»²⁰⁹. Potser és això el que va aconseguir Bruckner durant aquells anys, però com sabem, aquesta mena de simbiosi es va veure interrompuda amb l'arribada de Hitler al poder, i és

²⁰⁸ De *Wissenschaft der Logik*: «Wahrhafte Kunstwerke sind eben nur solche, deren Inhalt und Form sich als durchaus identisch erweisen». (Szondi 1965: 10)

²⁰⁹ «No són les idees que determinen la història de l'art, sinó la conversió d'aquestes idees en forma. Hi ha dramaturgs que de la temàtica transformada del present han arrencat un nou univers de formes» (Szondi 1988: 121).

possible que aquí es trobi l'explicació d'aquest ser a l'ombra bona part de la seva vida tot i seguir creant. Es podria establir un cert paral·lelisme amb el seu traductor al català, Millàs-Raurell, car tots dos haurien pogut fer molt més si el nazisme o la dictadura franquista no els ho hagués impedit.

Per aquest motiu i responent a la crida dels investigadors de Berlín que no el volien veure reduït a aquests grans èxits teatrals dels anys previs al nazisme, volem destacar de nou el seu paper mediador que, quan no es van donar les condicions de fusió de forma, contingut i moment històric en la línia de Szondi i Hegel, és a dir, en temps de dificultats, li va reportar més èxit. Així doncs, durant la seva etapa d'exili a Nova York en què els seus drames no van triomfar especialment, la seva traducció i adaptació a l'anglès de l'obra pacifista de Lessing *Nathan der Weise* (*Nathan the Wise*) li'n va reportar una mica més —les seves activitats antifeixistes i pacifistes també han estat esmentades (ap. 2.1). I quan es va instal·lar a Berlín després de la guerra i tampoc va triomfar amb les seves noves obres o amb les que havia escrit a l'exili, de nou l'èxit li va arribar amb una traducció: *Der Tod des Handlungsreisenden* (*Death of a Salesman*) d'Arthur Miller. Hansjörg Schneider destaca també aquest mèrit, tot reconeixent que aleshores ja era un autor a l'ombra, i esmenta de nou Brecht. Però Schneider (1990: 603) ho aprofita per enaltir el seu talent teatral i, de fet, tanca l'epíleg a l'edició de les obres dramàtiques de Bruckner considerant-lo l'autor dramàtic austríac més important dels anys vint juntament amb Ödon von Horváth:

Es ist —wie in den USA— abermals eine Übersetzung, die ihm zu einem nachhaltigen Erfolg verhilft: Arthur Millers Schauspiel «Der Tod des Handlungsreisenden», das den internationalen Standard des Zeittheaters markiert und dem er, der einst erfolgreiche Zeitautor, eine adäquate deutsche Fassung zu geben vermag.

Als er 1958 in Berlin-West stirbt, wird sein Ruhm als Dramatiker bereits überschattet, nicht zuletzt vom Theater Brechts.

Wer war Ferdinand Bruckner? Ein geschickter szenischer Macher oder ein originärer Dichter?

Wie immer man zu ihm stehen mag: ohne Zweifel ein scharfsinniger Analytiker seiner Zeit und neben seinem Landsmann Ödon von Horváth wohl der bedeutendste österreichische Dramatiker der zwanziger Jahre²¹⁰.

²¹⁰ «Un altre cop —com als Estats Units— és una traducció la que li proporciona un èxit durador: la peça teatral *Mort d'un viatjant* d'Arthur Miller, que marca els estàndards internacionals del teatre del moment; el que havia sigut un autor d'èxit en una època és capaç d'oferir-ne una versió alemanya adequada. Quan mor al Berlín occidental el 1958, la seva fama com a autor dramàtic ja ha quedat a l'ombra, i no només pel teatre de Brecht.

Si pensem, d'una banda, en el moment històric de representar *The Criminals* (1941) a Nova York, per exemple, que retratava un ambient molt concret de Berlín, mentre els Estats Units acabaven d'incorporar-se a la Segona Guerra Mundial i de patir el bombardeig de Pearl Harbor i, de l'altra, en el Berlín dels anys cinquanta, amb un teatre poètic i de l'absurd en voga al costat del que seguia tenint una vessant política o didàctica, mentre Bruckner adaptava tragèdies clàssiques, possiblement hi havia certa dissonància en el sentit que comentàvem de Szondi a partir de Hegel. I això va poder dificultar la seva recepció o èxit. En canvi, les seves traduccions tornaven a anar d'acord amb el temps, com si amb elles hagués sabut captar en tot moment el *Zeitgeist*.

Tanmateix, no es tracta ara d'explicar els motius pels quals només va ser a primera fila durant un període determinat. Sembla més aviat una qüestió d'evolució personal. Precisament Cros, qui com O. Mann destaca la seva evolució en un sentit ètic i democràtic —i és curiós que els dos autors que enalteixen aquest aspecte de Bruckner siguin també pràcticament els únics que s'han fixat en els seus drames històrics— puntualitza que la seva va ser una evolució lenta. Cros va dedicar la seva tesi a revisar la vida i obra de Bruckner per cercar arguments del seu “modernisme conservador”, car l'ambigüïtat entre aquests dos pols era, segons ell, el tret distintiu de Bruckner. Però al llarg d'aquest treball, hem vist també que la multiculturalitat que duia de base i que la trajectòria de la seva vida no va fer més que refermar, en podria ser un altre de ben important.

Així doncs, destacant tots aquests aspectes, a part de les seves contribucions al teatre que ja han estat esmentades en el capítol 2, i fent èmfasi en el seu rol mediador, creiem que li fem justícia en el sentit de no reduir-lo als seus tres grans èxits, encara que aquest treball hagi girat al voltant d'un d'ells, *Die Verbrecher*, però és també el que el vincula a Barcelona. Amb l'estudi al voltant de la recepció comparada d'aquesta obra creiem haver omplert una mica el buit que hi havia sobre l'autor en els estudis literaris i teatrals a Catalunya, tot emulant en aquest terreny, pel fet d'haver dirigit la mirada a Berlín i a

Qui va ser Ferdinand Bruckner? Un creador escènic habilitós o un poeta original? Tant se val per quina opció us decanteu: sens dubte va ser un analista sagaç del seu temps i, al costat del seu compatriota Ödon von Horváth, segurament l'autor dramàtic austríac més important dels anys vint».

París, la fita teatral que va portar l'obra a Barcelona després d'aquestes ciutats ara fa gairebé un segle.

5. BIBLIOGRAFIA

AILLOUD-NICOLAS, Catherine (2013). « La justice dans *Les Criminels* de Bruckner ». A: *Criminocorpus*. <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2349>, juny de 2015.

AILLOUD-NICOLAS, Catherine (2013) « La mise en scène du procès : une théâtralité redoublée ? Entretien entre Richard Brunel, metteur en scène des *Criminels* de Bruckner et Catherine Ailloud-Nicolas, dramaturge ». A: *Criminocorpus*. URL : <http://journals.openedition.org/criminocorpus/2349>, juny de 2015.

The American Film Institute Catalog of Motion Pictures: Feature Films, 1931-1940. (1993). New York: Booker.

ANGELAKI, Vicki (2016). «The space and culture of translation: Ferdinand Bruckner's *Pains of Youth* by Martin Crimp and Katie Mitchell». A: *Journal of Adaptation in Film & Performance*. Vol. 9 (1). Birmingham: Intellect, p. 67-82.

AYALA, Francisco (1931). «Berlín-Norte». A: *Revista de Occidente*, vol. XCIV (abril), núm. 94. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, p. 117-120.

BARNETT, David (2005). *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

BARNETT, David (2008). «„Zwischen *Verbrechen* und *Krankheit der Jugend* [...] hab ich das Regieführen gelernt“: Rainer Werner Fassbinder's Debt to Ferdinand Bruckner». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 323-336.

BARTSCH, Kurt (2008). «*Wir sind alle Verbrecher*. Zu Ferdinand Bruckners Schauspiel *Die Verbrecher* (1928) im Kontext der "Erneuerung" des Volksstücks in den 1920er/30er Jahren». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 171-187.

BEETHOVEN, Ludwig van (1928). *Correspondència de Beethoven*. Introducció selecció i traducció de les lletres, notes i quadre sinòptic per Josep M. Millàs-Raurell. Barcelona: Associació de Música "Da camera".

BENJAMIN, Walter (1963). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

BOMPIANI, Valentino (1988). *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países. Apéndice de obras*. Barcelona: Hora, p. 233-234.

BORCHERS, Wolf (2008). «*Der Paragraph selbst ist der Verbrecher*. Realpolitische Argumentationslinien gegen den § 175 in *Die Verbrecher*». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 189-212.

BRAUNECK, Manfred (ed.) (2003). *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Vol. 4*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

BRINKMANN, Doris (2014). *La teoría de la transferencia cultural y la construcción de un referente cultural alemán en la España de entreguerras (1919-1936)* (tesi doctoral Universidad Complutense de Madrid). <https://eprints.ucm.es/28141/1/T35666.pdf>

BRUCKNER, Ferdinand (1929). *Die Verbrecher*. Berlin: S. Fischer.

BRUCKNER, Ferdinand (1931). *Los criminales*. A: *Revista de Occidente*. Vol. XXXIV, núms. 100-102 (octubre, noviembre i desembre), p. 46-104, 147-191, 300-338. Traducció de José García i José Luis Ponce de León. Madrid: Fundación Ortega y Gasset.

BRUCKNER, Ferdinand (1950). *Les Criminels*. Traducció de Ninon Steinhof i André Mauprey. A: *Les oeuvres livrés*, 279. Paris: Librairie Arthème Fayard, p. 201-308.

BRUCKNER, Ferdinand (1959). *Los criminales*. A: F. Bruckner. *Teatro. Juventud de dos guerras*. Traducció de Coco Ferraris. Buenos Aires: Losada.

BRUCKNER, Ferdinand (1990). *Dramen*. H. Schneider (ed.). Berlin: Verlag Volk und Welt.

BRUCKNER, Ferdinand (2003). *Werke, Tagebücher, Briefe. Vol. 1*. Hans-Gert Roloff (ed.). Berlin: Weidler.

BRUCKNER, Ferdinand (2011). *Les Criminels*. Traducció de Laurent Muhleisen. Paris: Editions Théâtrales.

BRUCKNER, Ferdinand (2018). *Two Plays of Weimar Germany. Youth is a sickness and Criminals*. Traducció i introducció de Laurence Senelick. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

BRUCKNER, Ferdinand (2015). *El mal de la juventud*. Traducció de Miguel Sáenz. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

BRUMME, Jenny (2012). *Traducir la voz ficticia*. Berlin: De Gruyter.

CASACUBERTA, M., FOGUET, F., GALLÉN, E. i GIBERT, M. (eds.) (2011). *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.

CASANOVA, Pascale (2001). *La República mundial de las letras*. Traducció de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.

CASANOVA, Pascale (2007). «The Ibsen Battle: A Comparative Analysis of the Introduction of Henrik Ibsen in France, England and Ireland». A: *Anglo-French Attitudes*. Manchester: Manchester University Press, p. 214-235.

CASTELLANOS, Jordi (2008). «La descoberta literària del Districte Cinquè». A: *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*. M. Casacuberta i M. Gustà (eds.). Barcelona : Fundació Antoni Tàpies : Arxiu Històric de la Ciutat, p. 83-108.

CHEVREL, Yves (1988). «Les Traductions et leur rôle dans les système littéraire français». A: *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*. Harald Kittel (ed.). Berlin: Schmidt, p. 30-55.

CHIARINI, Paolo (1955). «Bruckner, Ferdinand». A: *Enciclopedia dello Spettacolo*. Silvio D'Amico (ed.). Roma: Le Maschere.

COCA, Jordi (2010). «Ricard Salvat. El referent imprescindible». A: Ricard Salvat. *Una mirada al teatre modern i contemporani. Vol. 1. El teatre és una arma?* Barcelona: Institut del Teatre, p. 9-50.

CROS, Francis (1976). «*La problématique du héros dans les drames historiques de F. Bruckner*». A: *Austriaca*, 2. Publications de l'Université de Rouen, p. 21-55.

CROS, Francis (1984). *Tagger-Bruckner 1891-1958: ambiguïtés modernistes et humanisme militant*. Université Nancy II.

CROS, Francis (1986). «Ferdinand Bruckner und Frankreich. Bruckners Dramen in Frankreich und Frankreich in Bruckners Dramen». A: *Österreichische Literatur im 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Universität Institut für Germanistik, p. 141-191.

CSOKOR, Franz Theodor; BRUCKNER, Ferdinand (1960). *Vom Schmerz und der Vernunft*. Graz, Wien: Stiasny.

D'AMICO, Silvio (1982). *Storia del teatro drammatico*. Vol. 2. Roma: Bulzoni.

D'AMICO, Giuliano (2014). «Six Points for a Comparative Ibsen Reception History», A: *Ibsen Studies* 14:1, p. 4-37. <http://dx.doi.org/10.1080/15021866.2014.937151>

DIETRICH, Margret (1961). *Das moderne Drama*. Stuttgart: Kröner.

FERNANDEZ, Jean-Louis (2011). *Les Criminels, Acte II, procès de Tunitgut*. [fotografia]. Consultat des de <http://criminocorpus.revues.org/2347>, juny de 2015.

FOGUET, Francesc (1999). *El Teatre català en temps de guerra i revolució: 1936-1939*. Barcelona: Institut del Teatre / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

FOGUET, Francesc (2008). *Domènec Guansè. La revolució cívica. Articles de La Publicitat (1937-1939)*. Valls: Cossetània Edicions.

FOGUET, Francesc (2010). «Mirador teatral: una modernitat europea (1929-1936)». A: *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: Punctum & GELCC, p. 155-170.

FRANK, André (1958). *Georges Pitoëff*. París: L'Arche.

GALLÉN, Enric (1992). «La recepció del teatre nord-americà a Catalunya fins a la guerra civil». A: *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, Comissió Amèrica i Catalunya, p. 369-379.

GALLÉN, Enric (2001). «Traduir i adaptar teatre a Catalunya: 1898-1938». A: *La traducció en la Edad de Plata*. Luis Pegenaute (ed.). Barcelona: PPU, p. 49-74.

GALLÉN, Enric (2019). «Teatre estranger en l'escena catalana contemporània». A: *Dramatúrgies contemporànies per a la igualtat: autories, escenificacions, recepcions. Una visió comparatista*. Isabel Marcillas & Biel Sansano (eds.). València: Universitat de València, p. 61-93.

GALLEGO ROCA, Miguel (2004). «De las vanguardias a la Guerra Civil». A: *Historia de la traducción en España*. Francisco Lafarga i Luis Pegenaute (eds.). Salamanca: Ambos Mundos, p. 479-526.

GARCÍA, José i PONCE DE LEÓN, José Luis (1934). «Autocrítica». ABC, 15-VI-1934, p. 46.

GONZÁLEZ, Bernardo A. (1995). «La teoría de la crítica teatral durante la Segunda República: El caso de Juan Chabás». A: *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC. Vol. 20, núm. 3. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, p. 365-392.

GROPIUS, Walter (1926). *Projecte de Totaltheater* [dibuix]. Consultat des de <https://sites.google.com/site/alxpowered/umapropostafilosofica>, juny 2020.

HELMSTAEDT, Elgin (2008). «Literarisches Theater. Der Regisseur Theodor Tagger (am Renaissance-Theater 1923-1927)». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 133-170.

HÖRNER, Karin (1986). *Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik. Unter besonderer Berücksichtigung der Simultandramen Ferdinand Bruckners*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

HORT, Jean (1944). *Les Théâtres du Cartel*. Ginebra: Albert Skira.

IHERING, Herbert (1967). *Von Reinhardt bis Brecht. Eine Auswahl der Theaterkritiken 1909-1932*. Rolf Badenhausen (ed.). Hamburg: Rowohlt.

JANÉ, Jordi (1983). *La literatura alemanya a l'exili*. A: *Literatura alemanya del segle XX*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

JENS, Walter i RADLER, Rudolf (eds.) (1988-1992). *Kindlers neues Literatur-Lexikon. Vol. 22*. Munic: Kindler.

JOMARON, Jacqueline (1979). *Georges Pitoëff, metteur en scène*. Lausanne: Éditions l'Age d'homme.

JOVÉ, Xavier (2010). *La revista Post-Guerra, la generació de 1930 i la recepció d'autors alemanys en les editorials d'avançada* (tesi doctoral Universitat de Barcelona). <http://hdl.handle.net/10803/52176>

KAHN, Máximo José (1931). «Berlín 1931». A: *Revista de Occidente. Vol. XXXI* (març), núm. 93. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, p. 298-321.

KRACAUER, Siegfried (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.

LEHFELDT, Christiane (1975). *Der Dramatiker Ferdinand Bruckner*. Göppingen: Kümmerle.

LÓPEZ CAMPILLO, Evelyne (1972). *La Revista de Occidente y la formación de minorías: 1923-1936*. Madrid: Taurus.

MADRID, Francesc (1929). «El misteriós afer de l'autor desconegut i triomfant». *Mirador*, 24-X-1929, p. 5.

MANN, Otto (1961). «Exkurs über Ferdinand Bruckner», A: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten*. Heidelberg: Rothe.

MERINO, Raquel (2011). «Diez años de investigación sobre teatro traducido en España: el proyecto TRACE y los archivos de censura». *Represura. Revista de Historia Contemporánea española en torno a la represión y la censura aplicadas al libro*, 7.
<https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/10145/Represura.pdf;sequence=1>

MOHOLY-NAGY, László (1930). *Light-Space Modulator* [escultura]. Consultat des de <https://www.wikiart.org/en/laszlo-moholy-nagy/light-space-modulator-1930>, juny de 2020.

MONTESINOS, Manuel (1998). «Die Verbrecher von Ferdinand Bruckner. Ein Beispiel der Simultanbühne». A: *Tradición e innovación en los estudios de lengua, literatura y cultura alemanas en España*. Sevilla: Kronos.

MORENO, Joaquín, SZYMANIAK, Gunnar i WINTER, Almut (2008). *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Hans-Gert Roloff (ed.). Berlin: Weidler.

MORENO, Joaquín (2008). «Der Dramatiker Theodor Tagger. Zum dramatischen Frühwerk Ferdinand Bruckners». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 51-74.

MORENO, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I, Kommentarband*. Berlin: Weidler.

MORETTI, Franco (1999). *Atlas of the European Novel 1800-1900*. Londres: Verso.

MUHLEISEN (2011). «F. Bruckner, un auteur de théâtre en prise avec son temps» i «Notes sur la présente traduction». A: Bruckner, Ferdinand. *Les Criminels*. Paris: Editions Théâtrales.

MUELLER, Dennis (1999). «Bruckner, Ferdinand». A: *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*. London: St. James Press.

PAGO, Katia (2013). *Die Verbrecher: von F. Bruckner bis R. W. Fassbinder — zwischen Theater, Film und Performance*. A: *Literatur als Performance*. A. R. Calero i B. E. Jirku (eds.). Würzburg: Königshausen & Neumann, p. 69-80.

PAGO, Katia (2014) «Sexo, adulterio y amor en *Los criminales* de F. Bruckner». A: *Amor, adulterio y sexo en el teatro. Theatralia. Vol. 16*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, p. 81-93.

PANDOLFI, Vito (1989). *Història del teatre. Vol. 2*. Traducció de Jaume Fuster. Barcelona: Institut del Teatre.

PÉREZ BAZO, Javier (1992). *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*. Dénia: Anthropos.

RECKNAGEL, Steffi (2002). *Das Renaissance Theater: von den Zwanzigerjahren bis heute. Die Biografie einer Berliner Bühne*. Leipzig: Henschel.

REICH-RANICKI, Marcel (2006). «Alfred Kerr. El esteta combativo». A: *Los abogados de la literatura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, p. 165-180.

ROETZER, Hans Gerd i SIGUAN, Marisa (2012). *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

ROTHER, Wolfgang (1961). «Schriftsteller und Gesellschaft im 20. Jahrhundert». A: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert: Strukturen und Gestalten*. Heidelberg: Rothe, p. 179-211.

RÜHLE, Günther (1972). *Zeit und Theater — Von der Republik zur Diktatur. Vol. 2 1925-1933*. Berlin: Propyläen Verlag.

SALVAT, Ricard (1966). *El teatre contemporani. Vol. 2. El teatre és una ètica*. Barcelona: Edicions 62.

SALVAT, Ricard (1999). «Homenatge a Carme Serrallonga». A: *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel (2002). «La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936». A: *Hispania*, LXII/3, 212. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 993-1020.

SANTAMARIA, Núria (2009). «Josep M. Millàs-Raurell, home de teatre: les insurreccions frustrades». A: *Catalan Review: international journal of Catalan culture*, vol. 23, p. 159-170.

SANTOYO, Julio César (1999). *Historia de la traducción: Quince apuntes*. León: Ediciones de la Universidad de León.

SCHNEIDER, Hansjörg (1990). «Nachwort, Anmerkungen und Zeittafel». A: F. Bruckner. *Dramen*. Berlin: Verlag Volk und Welt.

SCHNEIDER, Hansjörg (1999). «Ferdinand Bruckners Stücke auf Prager Bühnen». A: *Zeitschrift für Germanistik (ZG)*, 9 (2), p. 423-430.

SELBMANN, Sybille (1970). *Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners: Eine Untersuchung seiner theatralischen Wirkungsmittel*. Freie Universität Berlin.

SENELICK, (2018). «Introduction». A: F. Bruckner. *Two Plays of Weimar Germany. Youth is a sickness and Criminals*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

SIGUAN, Marisa (1988). «La recepció de Henrik Ibsen i Gerhard Hauptmann a la literatura catalana del canvi del segle». A: *Zeitschrift für Germanistik*, 1, p.150-156.

SIGUAN, Marisa (2003). «Ibsen en España». A: *Historia del teatro español. Vol. 2*. Madrid: Gredos, p. 2155–2175.

SOLER, Cristina (2016). *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid: Editorial Reus.

SZONDI, Peter (1965), *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SZONDI, Peter (1988). *Teoria del drama modern*. Traducció de Mercè Figueras. Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre.

SZYMANIAK, Gunnar (2008). «*Ich müsste den ganzen Tag schreiben, dass endlich auch aus den vielen großen Plänen etwas wird*. Ferdinand Bruckners stenographische Notizen vor dem Hintergrund seiner Rückkehr aus dem Exil». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 301-322.

TORRENTS, Pau Lluís (1931). *Els criminals*, Teatre Romea de Barcelona [fotografia] © MAE. Institut del Teatre.

UCELAY, Enric (1982). *La Catalunya populista : imatge, cultura i política en l'etapa republicana (1931-1939)*. Barcelona: La Magrana.

VILARÓ, Jordi (2017). *La recepció de Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme* (tesi doctoral Universitat Autònoma de Barcelona). <https://www.tdx.cat/handle/10803/457758#page=2>

VÖLKER, Kurt (2008). «Theodor Tagger als Theaterunternehmer und Regisseur». A: J. Moreno, G. Szymaniak i A. Winter. *Ferdinand Bruckner (1891-1958). Memoria. Band 10*. Berlin: Weidler, p. 99-114.

WEIGEL, Alexander (1999). *Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern*. Berlin: Propyläen.

ZIEGER, Karl (2012). *Enquête sur une réception. Arthur Schnitzler et la France, 1894-1938*. Villeneuve d'Ascq: Presses du Septentrion.

6. ANNEXOS

6.1. Annex 1: Cronologia de la vida de Theodor Tagger/Ferdinand Bruckner

A continuació, detallem la cronologia o *vita* de l'autor a partir de les darreres pàgines del volum abans esmentat (Moreno, Szymaniak i Winter 2008: p. 337-346). Hem destacat en negreta les seves obres i l'any d'estrena —o a falta d'això, de publicació— per fer més visual la seva tasca com a autor de teatre.

1891 Theodor Tagger neix a Sofia, Bulgària, però passarà la infantesa entre Viena, Graz i Berlín. És fill d'un banquer vienès d'origen jueu (descendent de sefardites expulsats d'Espanya) i d'una traductora francesa.

1909 Estudis de música a París i Berlín. Rep formació de piano i publica els primers articles sobre música.

1910 Comença estudis de Germanística, Filosofia i Literatura a Viena sense deixar la música (piano).

1911 Deixa els estudis i se'n va a Berlín on aconsegueix publicar una gran quantitat d'articles sobre literatura, art, música i temes socials en els diaris més coneguts de l'època: *Berliner Tageblatt*, *Vossische Zeitung*, *Der Tag*, *Neue Freie Presse*, *Schaubühne*, etc.

1913 Coneix la pianista russa Virgo von Staehr.

1914 Virgo fa un viatge a Rússia i ja no pot tornar per la guerra. Envia una carta a Tagger per dir-li que espera un fill seu.

1915 S'assabenta per carta que ha nascut el seu fill. Publica un assaig a favor d'una cultura de la pau i contra la guerra i el dedica a Virgo von Staehr.

1916 Discussió sobre la qüestió jueva amb Martin Buber a través de cartes en la revista mensual *Die Weißen Blätter*, just després de renunciar al judaisme.

1917 Comença a publicar la revista bimensual *Marsyas* amb col·laboradors com Franz Kafka, Max Brod, Alfred Döblin, Franz Werfel, Hugo von Hofmannsthal, Carl Sternheim, René Schickele, Stephan Zweig, entre d'altres.

1918 Publica poemes i traduccions de textos de Blaise Pascal en diferents editorials i escriu dos drames que romanen sense publicar ni estrenar. Virgo von Staehr torna a Berlín amb el fill però no s'acaben d'entendre.

1919 Últim exemplar de la revista *Marsyas*. Escriu l'obra *Te Deum*, desapareguda. Torna a Viena i coneix Bettina Neuer, de soltera Pollak, casada amb un neuròleg.

1920 Es casa amb Bettina a Berlín. S'estrenen les comèdies *Harry* (al Stadttheater de Halle) i *Annette* (al Volkstheater de Viena). Apareix la publicació conjunta amb el títol de *1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt*.

1921 Neix el seu fill Peter.

1922 S'estrena al febrer el drama *Te Deum* al Theater am Zoo de Berlín. Amb la seva dona, agafa la direcció del Renaissance-Theater i l'inaugura a l'octubre amb *Miss Sara Sampson* de Lessing. Hi programa moltes obres franceses, que ell mateix tradueix, i també russes.

1924 El Deutsches Theater de Berlín li encarrega la dramaturgia de *La Dama de les Camèlies* d'Alexandre Dumas, però un cop feta i sense comunicar-li permet que Brecht hi faci canvis, com per exemple reescriure completament el cinquè acte. L'estrena, el 10 de març de 1925, serà un fracàs per a tots menys per a Brecht, el nom del qual no apareix enlloc, i precisament el cinquè acte és el que provoca més crítiques (també la de Ihering). Almenys, Tagger guanyarà el procés per reclamar danys.

1926 Estrena de *Krankheit der Jugend* (*El mal de la joventut*) a Breslau i a Hamburg.

1928 El 26 d'abril s'estrena a Berlín *Krankheit der Jugend*, al Renaissance-Theater (direcció de Gustav Hartung) i el 23 d'octubre *Die Verbrecher* (*Els criminals*) al Deutsches Theater (direcció de Heinz Hilpert), que serà tot un èxit.

Les Criminels supera les 200 funcions el 1929 a París. Bruckner es pot concentrar només a escriure teatre. Publica *Die Kreatur* a S. Fischer Verlag.

1930 S. Fischer Verlag li publica *Elisabeth von England*. S'estrena *Die Kreatur* a la Komödie de Berlín sota la direcció de Max Reinhardt i *Elisabeth von England* al Deutsches Theater (direcció de Heinz Hilpert) i a cinc teatres més d'Alemanya a la vegada. L'obra tindrà molt d'èxit tant a Alemanya com a l'estranger (es traduirà a 17 idiomes). A l'estrena vienesa el 20 de desembre destaparà el seu pseudònim entre grans aplaudiments.

1931 Bruckner assisteix a l'estrena txeca d'*Elisabeth von England* a Praga. *Krankheit der Jugend (Mal de la jeunesse)* es representa en dos teatres de París i només al Théâtre de l'Œuvre arriba a 200 funcions.

1932 Estrena de *Timon* a Viena, Hamburg i Berlín, que apareix publicat a S. Fischer Verlag juntament amb *Die Marquise von O.*

Neix el seu fill Andreas.

1933 Bruckner es troba a Viena preparant l'estrena de *Die Marquise von O* i decideix no tornar a Alemanya. Fa venir la seva família de Berlín i marxen a París passant per Praga i Zuric. S'estrena *Die Rassen* al Zürcher Schauspielhaus sota la direcció de Gustav Hartung.

1934 Estrena el 8 de març de *Les Races* al Théâtre de l'Œuvre de París i més tard a Rotterdam, Lodz, Brünn, Philadelphia i Buenos Aires.

1936 La família es trasllada als Estats Units, primer a Hollywood i després a Nova York.

1937 Estrena de *Napoleon der Erste* a Praga i a Zuric.

1938 Es representa a Nova York la versió anglesa d'*Elisabeth von England (Gloriana)*.

1940 Col·labora amb Erwin Piscator i el seu Studio Theatre. En aquesta escola dramàtica, Bruckner impartirà classes durant uns anys. Escriu dos drames que no s'estrenaran i versions en anglès de *Die Verbrecher* i de *Nathan der Weise* de Lessing.

1941 Estrena de *The Criminals* al Piscators Studio Theatre de Nova York.

1942 Estrena al Piscators Studio Theatre de *Nathan the Wise in a Free Adaptation in English Verse by Ferdinand Bruckner*. L'obra es representarà després a Broadway i Piscator la tornarà a programar més endavant. Sembla que va ser l'única obra que li va reportar èxit de públic als Estats Units (Szymaniak 2008: 310). Escriu també per a les revistes antifeixistes *Freies Deutschland* (fundada a Mèxic) i *The German American* o *Austro-American Tribune*. Recull cançons d'esclaus, *Negerlieder*, i les tradueix a l'alemany.

1944 Escriu l'obra *Die Befreiten* [«Els alliberats»] i a Mèxic s'estrena *Denn seine Zeit ist kurz (Porque su tiempo es corto)* al Heinrich-Heine-Klub. Funda l'Aurora-Verlag a Nova York, juntament amb H. Mann, A. Döblin, L. Feuchtwanger, B. Brecht, B. Viertel, O. M. Graf, W. Herzfelde, F. C. Weisskopf, E. Bloch i E. Waldinger, per editar literatura alemanya des de l'exili.

1945 Estrena i publicació a Zuric de *Die Befreiten* (s'edita juntament amb *Denn seine Zeit ist kurz* amb el títol *Dramen unserer Zeit*). A Nova York, a l'Aurora-Verlag, es publica *Simon Bolivar*.

1946 Estrena a Viena de *Heroische Komödie*.

1948 El Theater am Schiffbauerdamm de Berlín duu a escena *Die Rassen*.

Es publiquen les obres dramàtiques de Bruckner en dos volums, paral·lelament a Viena (Schönbrunn-Verlag) i a Berlín (Aufbau-Verlag): *Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher* i *Die Rassen* dins el cicle *Jugend zweier Kriege* (*Juventud de dos guerres*), que serà la base per a l'edició castellana de Buenos Aires de l'Editorial Losada (1959) i *Elisabeth von England*, *Timon* i *Heroische Komödie* dins *Historische Dramen*.

1949 Tradueix *Death of a Salesman* d'Arthur Miller a l'alemany, que s'estrenarà l'any següent a Viena, Munic i Düsseldorf.

1952 Estrena de *Pyrrhus und Andromache* al Schauspielhaus de Zuric, al febrer, i de *Früchte des Nichts* al Nationaltheater de Mannheim, al març.

1953 S'instal·la a Berlín Occidental on treballarà fins el 1956 d'assessor dramàtic al Schiller-Theater i al Schlosspark-Theater.

1956 Estrena a Bochum de *Der Tod einer Puppe* [«La mort d'una nina»] que publica l'editorial Kiepenheuer & Witsch, Köln/Berlin juntament amb *Der Kampf mit dem Engel* [«La lluita amb l'àngel»] amb el títol *Zwei Tragödien*. La mateixa editorial publica un volum amb les seves cinc obres històriques: *Schauspiele nach historischen Stoffen*.

1957 És un dels fundadors del Dramatische Werkstatt de Salzburg que té com a finalitat promoure joves autors teatrals a la manera dels tallers dramàtics americans.

S'estrena *Der Kampf mit dem Engel* a Braunschweig i *Das irdene Wügelchen* [«El carretó de fang»] a Essen i Mannheim paral·lelament.

1958 Mor després d'una malaltia als pulmons.

6.2. Annex 2: Críticas teatrales

6.2.1. Berlín, 1928

- *Berliner Lokal-Anzeiger*

MADERNO, Alfred, «Ein Über-Realist schildert krankes Leben». Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*, Deutsches Theater. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 23-X-1928.

A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 414-415.

Wieder einmal ein Angriff gegen die Justiz, der aber in seinen Tendenzen zu durchsichtig und in seiner philosophischen Begründung zu schwach ist, um nicht an seinem Gegenstande selbst abzuprallen. Für Bruckner kommen Urteil und Strafe aus einer ganz anderen Atmosphäre als der des Lebens. Sie stammen „aus der Atmosphäre des Gerichts: Das ist eine Atmosphäre für sich. Eine Welt, die ganz woanders liegt als das Leben, eine in sich gekapselte, seit Jahrhunderten erstarrte Welt“.

Dafür den Beweis zu erbringen, wird ein Apparat in Bewegung gesetzt, dessen technisches und psychologisches Ausmaß auf den ersten Blick verblüffen könnte, um so mehr, als der Regie Mittel in die Hand gegeben sind, Schicksale, Leidenschaften, perverse und verbrecherische Neigungen einzelner zu einem Zeitbild zusammenzufassen.

Ein Vertikalschnitt durch ein großstädtisches Mietshaus gibt den Blick in das Leben seiner Bewohner frei. Einem von bitterster Armut bedrängten Liebespaar scheint die größte Sorge genommen, die Sorge um die Zukunft des erwarteten Kindes. Die Herrschaftsköchin Ernestine will es ihrem Liebhaber, dem Kellner Tunichtgut, gegenüber als ihr eigenes ausgeben, um den lockeren Zeisig durch das Bewußtsein der Vaterschaft dauernd an sich zu binden. Als sie sich jedoch von seiner Untreue überzeugen muß, erwürgt sie ihre Rivalin, eine Schankwirtin. Da sie nun auch den Plan der Kindesunterschiebung fallenläßt, macht die verzweifelte uneheliche Mutter mit ihrem drei Wochen alten Kinde einen Selbstmordversuch, bei dem aber nur das Kind den Tod findet. Des Mordes an der Wirtin wird der Kellner verdächtigt, den das Gericht auf Grund eines Indizienbeweises auch zum Tode verurteilt.

In loser Verknüpfung mit diesen kraß gestalteten Vorgängen stehen die Verhältnisse in den übrigen Wohnungen, deren Atmosphäre mit Brutalität, widernatürlichen Regungen und verbrecherischer Bereitschaft bis zum Ekel geladen ist. Wenn Bruckner behauptet, daß es fast in jedem Hause so aussehe, wenn man in jedes Fenster hineinblicken könnte, so ist diese Verallgemeinerung auf das entschiedenste zurückzuweisen. So einseitig gefärbt dieses von Bruckner entworfene Zeitbild ist, so tendenziös verfährt er in den Gerichtsszenen, in denen die im Hause begangenen Verbrechen zur Verhandlung und Aburteilung kommen. Auch in diesem Akt ein szenischer Vertikalschnitt, der es ermöglicht, vier Verhandlungen so gut wie gleichzeitig darzustellen.

Ergab sich aus dieser (an sich nicht mehr neuen) Technik im ersten Akt ein Einblick in gleichzeitiges Geschehen von stärkerer dramatischer Bindung, so verstärkt sie jetzt die Absicht Bruckners, die schablonenhafte Einstellung des Gerichts und seinen Mangel an tieferem Verstehen für Menschliches aufzudecken. Es läßt sich gewiß nicht leugnen, daß das Gericht als menschliche Institution seine Mängel und Schwächen hat; aber um an ihm wirklich Kritik üben zu können, bedarf es eines höheren sittlichen Ernstes, als ihn der Verfasser bekundet, und eines unbedingten Willens zur Wahrheit, den er gerade bei der Behandlung des Hauptfalles, der Mordangelegenheit, in allem vermissen läßt. Wenn es dem Verfasser, wie es seine philosophischen Einstreuungen andeuten, um eine sittliche Reform unserer Einstellung zu Verbrechen zu tun wäre, dann hätte er uns das an einem anderen Beispiel glaubhaft machen müssen und nicht an den ekelhaftesten Krankheitserscheinungen unserer Zeit. Auch im Hinblick auf die dramatische und psychologische Begabung ist dieses Wühlen im Schmutz beklagenswert.

Hat sich das Deutsche Theater somit einer Aufgabe angenommen, die seiner Tradition durchaus nicht würdig ist, so hat es sie doch vom darstellerischen Gesichtspunkte aus, seiner künstlerischen Bedeutung entsprechend, glänzend gelöst. Heinz Hilperts Regie schuf eine Umwelt, von deren Naturalismus sich ethisches Empfinden wohl abwenden mag, die aber um ihrer sicheren Beobachtung willen zu fesseln vermochte. Ebenso erging es uns mit den Darstellern, unter denen nur Hans Albers als leichtsinniger Tunichtgut keine allzu quälende Atmosphäre um sich verbreitete. Von seiner

vortrefflich kopierten Talmieleganz²¹¹ und seinem leichtlebigen Genießertum stach die tiefe menschliche Tragik in der Rolle der Köchin Ernestine um so packender ab. Lucie Höflich erlebte das Schicksal dieser Frau, deren Liebe so stark ist, daß sie ihr Gewissen auch mit einem Mord belasten kann, mit allen seelischen und geistigen Erschütterungen. Die stärkste Leistung des Abends, dem – um aus der Fülle der Mitwirkenden nur einige Namen zu nennen – Maria Fein (Schenkwirtin), Käte Lenz (Dienstmädchen), Gustaf Gründgens (ein homosexueller Taugenichts), die beiden Richter Jacob Tiedtke und Carl Goetz und Sonik Rainer (in ihren verzweifelten Mutterqualen) den Reiz hervorragender Charakterisierungskunst verliehen.

Der Beifall war entsprechend stark. Soweit er auch dem Werk galt, war er jedoch nicht frei von Widerspruch.

- *Germania*

BACHMANN, H., «**Ferdinand Bruckner: *Verbrecher***». *Germania*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p. 432-434.

Das Geheimnis, das schon um die Autorschaft der *Krankheit der Jugend* schwebte, – hier wird es brennend. Auch diese *Verbrecher* sind ein Drama, das seinen Schöpfer ebenso zu Hause zeigt im heutigen Leben wie auf der gegenwärtigsten Bühne. Aber sie sind darüber hinaus, ein groß gewagter Griff in das im Zeichen der Prozesse und der Verbrecher täglich hitziger umstrittene Problem von der irdischen Gerechtigkeit. Das fordert mehr als ästhetische Auseinandersetzung; es geht ans Grundsätzliche. Wer Ferdinand Bruckner auch sei, der gestrige Abend offenbart weit mehr noch als der im Renaissance-Theater den vollgültigen Zeitdramatiker, der seinen Stoff und sein Thema allseitig zu entfalten und dein gutes Stück voranzutragen vermag; aber es ist nicht zu leugnen – das beweist die ideelle und formale Lösung – daß er sich dabei zuletzt verliert in den üblichen modernen, hilflosen Auffassungen. Sein selbst gestecktes Ziel findet er nicht, – jedenfalls noch nicht dramatisch. Auch in der *Krankheit der Jugend* geht der Schluß auf in einer dramatischen Gewaltmaßnahme; hier ist es nicht ganz so schlimm, aber auch hier schwingt die Handlung weder in Gedanken, noch in der Gestaltung

²¹¹ Talmieleganz: falsche, künstlich vorgetäuschte Eleganz.

richtig aus. Dabei bleibt nicht zu verkennen, daß Bruckner beide Male einen deutlichen Strich zieht unter das, was vorher auf der Bühne war; aus den Wehen expressiver Wortverkrampfungen, aus den Einseitigkeiten sozialer und politischer Tendenzstücke ist wieder ein wirkliches, am realen Leben gewecktes Drama entstanden, wenn auch nur in Ansätzen, – das Schauspiel der ewigen Unzulänglichkeiten des Menschlichen.

Beleg dafür bleibt allerdings fast nur der erste Akt. – parallel der geistigen Durchdringung des Stoffes! Nur hier gelingt die volle Entfaltung und Zucht eines wahrhaft dichterischen Könnens. Bruckner schneidet da ein Haus auf, – Hilpert hat es zweistöckig mit je drei Zimmern sein lassen – und entwickelt in genialer Eindeutigkeit und Schlagkräftigkeit des Dialogs ein Dutzend Menschenleben. Dann verknäult er sie mit den alten Mächten von Bosheit, Hingabe, Laster, Lust, Liebe und Leben. Ein Haus voller Großmut und voller Verbrechen; im Grunde ein Haus wie jedes Haus, wie Bruckner richtig sagen läßt; doch hier eben von einem Dichter aufgeschnitten und sichtbar gemacht. Was sich in den einzelnen Zimmern hervorwagt aus den Niederungen der menschlichen Seele an Gemeinheit und Opferwilligkeit, steigert sich symphonisch zu Handlungen, die sich immer dichter und vereinfachter zusammmentun. Leider gelingt Bruckner nicht die letzte Einheit, die alles auf den Generalnenner bringt, auf ein Hauptthema, um das sich die Teilhandlungen stufen. Schon hier liegt eine Schwäche!

Drei Haupthandlungen, die später als Verbrechen vor Gericht kommen, laufen nebeneinander, vier typische Fälle, wie sie bald täglich die Zeitung auftischen kann, so unerquicklich sie sind. 1. Der Mordfall um den entlassenen Kellner Tunichtgut. Er, der fünf Weibern gleichzeitig den Bräutigam vorlügt, gerät auf seinen Keller- und Bettabenteuern in den unzerstörbaren Verdacht, die Wirtin Kudelka ermordet zu haben. Die Indizien sind gegen ihn. Es soll ihn den Kopf kosten. Schuldig ist aber seine Köchin Puschek, die in der Kudelka ihre in flagranti ertappte Nebenbuhlerin erwürgt hat. Aber sie verheimlicht aus einer seltsamen Liebe zu dem Kellner, die sie auch zu einer Kindesunterschiebung verleitete – in der merkwürdigen Jenseitigkeit kleiner Leute, was die Auswirkungen von solchen Taten und von Eiden betrifft – bis sie ihr schlechtes Gewissen zum Gift treibt. 2. Der Fall der Kindesmörderin Nagerle. Eine blasse Stenotypistin, die mit einem armen Studenten ihr Dasein fristet, geht mit ihrem Kind ins

Wasser, nachdem der Kinderswindel der Puschek nicht mehr in Frage kommt, rettet sich aber noch das bißchen Leben. – 3. Ein schmieriger Friseur Schimmelweiß erpreßt. Seinen Opfern droht er mit den Folgen des § 175, stopft ihnen so den Mund und wird freigesprochen. – Daneben laufen noch einige „Fälle“, die nicht zum Prozeß kommen. Auch ihre Psychologie läßt erkennen, daß Bruckner an ihnen demonstrieren will, wie oberflächlich wir im Labyrinth der menschlichen Seele Bescheid wissen, wie schwer es ist, da „Recht“ zu sprechen. Seine Spitze gegen eine Überpotenz des heutigen Staates sitzt, unstreitig. Denn sie legt die Schwäche einer unvollkommenen Methode ebenso bloß wie die einer Selbstüberschätzung. Aber sie trifft zu tief; denn sie verletzt die nun einmal bestehenden und anerkannten Hoheitsrechte, sie rüttelt an der Autorität an sich; daher das freudige Gejohle der Galerie. Wenn es richtig ist, das menschliche Gewissen neu und besser zu inthronisieren, so ruft doch gerade sein in diesem Stück gezeigter relativer Wert stärker denn je nach objektiver Autorität.

Die Schwäche wird um so deutlicher, wenn im zweiten Akt dieses angebahnte gemeinsame Schicksal, in das sich Gute und Böse, Großmütige und Schuldige, Bekenner und Verschlagene, verstrickt haben, wieder in vier Teilhandlungen zerfällt. Wenn dem Autor vorschwebte, zu zeigen, daß niemand von außen in die Geheimnisse eines solchen Hauses und die rätselhafte Verbundenheit seiner Bewohner eindringen kann, so hebt er in den Gerichtsverhandlungen diese seine Absicht hier selbst wieder auf. Er läßt sich von seiner falschen Grundtendenz verleiten, „wir alle sind *Verbrecher*“, schafft eine Künstliche Ähnlichkeit zwischen den Gegentypen, nur um sie dann vor Gericht boshaft vertauschen zu können, die Unschuldigen verurteilen und die Schuldigen laufen zu lassen.

Nach diesem Akt, der nur ein dramatisches Intermezzo sein soll, sucht er nun im dritten Akt der menschlichen Gerechtigkeit Genüge zu tun, indem er zeigt, wie die Schicksalsgemeinschaft dieses Hauses viel tiefer und moralischer die Dinge zu Ende denkt und handelt, als das Gericht. Aber auch hier noch herrscht die Absicht über die freie Gestaltung. Sein dichterischer Atem ist nicht mehr heiß genug, er reicht nicht mehr aus zu Größerem, zu dem aus der Dichtung überzeugenden Schluß. Warum? Mit dem Blick für den „gesetzmäßigen“ äußeren Ablauf des Lebens ist man noch kein ganzer Dichter;

alles Leben bäumt wider das Gesetz. Das Geheimnis liegt tiefer. Drum trifft Bruckner nur in den Szenen ins Herzstück seines Problems, wo er den ältesten Richter über alles Menschliche, unser eigenes Gewissen, zur Entscheidung ruft.

Wäre dieses Thema klar zu Ende gedacht, wir hätten gestern die Wiedergeburt des großen Dramas erlebt; so sahen wir nur eine viel versprechende Begabung, die sich verleiten ließ, eine bloße Gerichtssatire zu schreiben.

Die Aufführung, die Heinz Hilpert mit einem großen Stab bester Bühnenkräfte meisterte, ließ die Schwäche des Stückes nur im zu wichtig genommenen Zwischenakt spüren, wo die Gleichförmigkeit der Handlung nicht zu überwinden war. Sonst aber gelang es durchgängig fast allen Spielern, sich so heimisch zu machen in ihrer Rolle – und bei Bruckner ist auch dieses Mal wieder jede der vielen Gestalten allseitig ausgeformt! –, daß sie voll überzeugen konnten. Vielen Szenen dankte daher der Beifall bei offener Bühne. Man sah alte, bewährte Kräfte in selten erlebter Aufgeschlossenheit, so vor allem Lucie Höflich und den in den letzten Jahren etwas verkannte Hans Albers. Man sah junge Kräfte, wie Gustaf Gründgens, Maria Fein, Sonik Rainer, Matthias Wiemann und Erwin Faber, und ihnen allen gelang es, sich wesentlich auszudrücken und zu überraschen.

Im Ganzen war der Abend eines der stärksten Theatererlebnisse überhaupt. Aber wer, wie dieser unbekannte Bruckner, so die Zeit bloßlegen kann, muß sich Gedanken über umfassende Lösungen machen.

- Berliner Tageblatt

ENGEL, Fritz, «**Ferdinand Bruckner. Die Verbrecher**». *Berliner Tageblatt*, 24-X-1928 (Abendausgabe).

Die Krankheit der Gesellschaft

Der bitterste Naturalismus jener Epoche, den man vielfach begraben aber niemals getötet hat, war noch süß, gemessen an der Grausamkeit diese Dramas. Gigantisch lebt er wieder auf, vor einem Publikum, das dem damaligen nicht gleicht, das inzwischen die letzte Abhärtung erfahren hat und sich zum Gerassel der Nervenpauke drängt.

Dieser neue Naturalismus hat auch die knappere Ausdrucksform unserer Zeit. Er hat die leichtere Hand, die alle technischen Bühnenpraktiken ausnutzt; das verstärkt noch seinen Mut der Schonungslosigkeit. Es gibt kaum einen einzigen Lichtblick, davon will ich noch sprechen. Im ganzen sagt Bruckner, gegen die Menschheit, gegen uns sämtlich gewandt: „Alles Viecher!“ Er lässt es eine Köchin sagen.

Ferdinand Bruckner umwebt sich selbst geheimnisvoll, er hält sich im Verborgenen. Dann kann ehrlicher Abscheu vor der Welt, also die Konsequenz seiner Überzeugung, das kann eine sehr klug dosierte Selbstpropaganda sein. Eine Dame, wie es heisst, ist er bestimmt nicht. Österreicher ist er gewiss, das merkt man an kleinen Spracheigentümlichkeiten, und dann zeigt er eine Hämmerung, die man in seinem sanften Heimatlande sonst nicht findet. Er hat jene *Krankheit der Jugend* geschrieben, die den großen Erfolg gehabt, um des Stoffes willen, und weil die Darstellung ihn mit Feinheit, ohne den Krampf des Widerwillens zu erzeugen, an das Publikum brachte. Jetzt schreibt er mehr, er schreibt die Krankheit der Gesellschaft. Auch hier ist die Not der Jugend, auch hier liebt man aussergewöhnlich —oder ist es das nicht mehr? Aber das Blickfeld ist breiter. Zur Anklage steht nicht der feminine Mann, für den wird auch diesmal um Verständnis und Mitleid geworben; angeschuldigt und verurteilt, wird der maskuline, der mit der Frau Schindluder treibt. Zur Anklage erst recht steht das Justizwesen. Mit schärfstem Stich und Hieb, mit Blossstellung der Unzulänglichkeit des Verfahrens und derer, die es betreiben. Aber es ist anderes als nur Geschelte, es ist mehr als jene Satire, die nach so viel Dutzend Gerichtsdramen schon wohlfeil geworden ist. Aus den zwischengeschobenen Unterhaltungen zweier Richter, die theoretischschwer sind, und darum bei der Aufführung auch stark gekürzt wurden, und aus anderen Bemerkungen spürt man, dass sich ein nachdenklicher Rechtsphilosoph mit dem Begriff der Justiz allgemein auseinander setzen will; über den einzelnen Fall hinaus, in der höheren Region der Idee. Dann sagt er, ein Gerichtsurteil habe keinen Anspruch auf öffentliche, moralische Wertung. Das bedeutet nichts anderes, als *finis justitiae*. Aber wie soll der Mensch denn bewertet werden? Bruckner sagt: nicht durch diese „in sich gekapselte, seit Jahrhunderten erstarrte“ Justiz. Durch wen sonst, durch Nichtjustizmenschen? Aber, so wirft Bruckners tiefer Pessimismus wiederum zweifelregend ein: der Mensch ist nicht gut, kein Mensch ist gut, der Mensch ist böse

von Jugend an: „Mord und Verbrechen sind der unerlässliche Dung, aus dem wir spriessen“. Wir alle sind Viecher, wer hilft uns da heraus? Von neuem und wider Willen zum zweitenmal wendet sich Bruckner gegen sich selbst, und wir beklagen es nicht. Zeigt er sich als Betrachter mehr geistvoll als geiststark, mehr intellektuell als fühlend, so bohrt als dichterisches Weltempfinden doch in die schwarze Wand der Negierung ein Loch. Er wird positiv, er zeigt, wie die Frauen voll Muttersehnsucht sind. Drei Frauen, sonst verschieden, strafen den Urinstinkt des Vernichtungswillen Lügen. Sie bitten und betteln, dass die Frucht ihres Leibes nicht zerstört werde. Auch die eine, die dann ihr Kind tötet, gehört dennoch zu ihnen. Während die Sprache des Stückes überall strengstens realistisch und packend wirklichkeitstreu ist, sprechen gerade diese Frauen pathetisch, wenn nicht geschwollen. Die eine redet von der „Heiligkeit des Beischlafes“. Und jene Köchin, die einen Mann an sich fesseln will, indem sie gebärt, oder doch das Gebären vorschützt, sagt der schwangeren Tipperin, die das Kind ihr leihen soll und allzu heftig auf der Schreibmaschine arbeitet: „Sie klopfen Sargnägeln für das Kind!“ Das ist sehr bezeichnend. Rhetorisch ein falscher Ton, aber doch aus dem echten Schwung der Seele entstanden, die hier ein menschenfreundliches Verlangen empfindet. Es ist auch mehr als das Kontrastbedürfnis des Dramatikers. Es ist ein ganz naives und darum poetisches Mitleidsgefühl mit den Schwächeren, die auch die Besseren sind. Das ist, vom Sprachlichen abgesehen, in dem dröhnenden Wettergestürm des Dramas der Lichtblick. Auch für die Bewertung Bruckners selbst.

Die dreistöckige Bühne

Um zu sagen, was er leidet, kurbelt Bruckner jeglicher Maschinerie der Bühne an. Mit raffinierter Geschicklichkeit nutzt er Zeit und Raum aus. An einem einzigen Theaterabend erledigt er vier Dramen, jedes selbständig, alle in Kontakt miteinander, alle mit dem Leitmotiv: Krankheit der Gesellschaft. Er ist nicht der erste, er hat schon von Vorgängern gelernt, wie man ohne Vorhang die Szene in Szenen zerlegt und bei wechselnder Beleuchtung und Verdunkelung zugleich oder beinahe zugleich oben, unten, rechts, links spielen kann. Im ersten und dritten Akt wird der Querschnitt eines bürgerlichen Parteienhauses sichtbar, im Unterstock ein übles Lokal, der zweite Akt zeigt das Gerichtsgebäude mit vier Verhandlungsräumen. Es geht etwas knapp zu, Wohnungsnot auch auf der Bühne, aber rasch, kein Augenblick bleibt ungenutzt. Man

wünscht sich einen Drehsessel, um nach links und rechts, nach oben und unten folgen zu können.

Vier Dramen also, und vorher ihre Vorbereitung. Lebenszüge, schärfste Photographie des Alltags in seiner grauesten Farbe. Das Strafgesetzbuch illustriert: Unterschlagung, Verführung, Totschlag. Es ergibt sich und wird im zweiten Akt verhandelt: eine Erpresseraffäre, in der ein Familiensohn aus Angst vor dem § 175 einen Meineid schwört. Diebstahl, verübt von einem jungen Zimmerherrn, der seine ältliche Vermieterin begehrt; sie selbst, die verarmte Herrenhäuslerwitwe, hat auch unterschlagen. Kindesmord, in höchster Not begangen von der Schreiberin Olga. Viertens, aber eigentlich erstens, denn hier summiert sich alles: Totschlag oder gar Mord, begangen an der dicken Gastwirtin Kudelka, mit Todesurteil zu Unrecht gesühnt an dem Kellner Tunichtgut, während die Mörderin nur Zeugin ist, die verliebte, eifersuchtskranke Köchin Ernestine Puschek. Sie nimmt dann Veronal. Es bleibt uns nichts erspart.

Das alles, bis auf jene wenigen Überspitzungen des Ausdrucks, ein Stenogramm der Wirklichkeit. Haarscharf die Zeichnung der kontradiktorischen Verhandlungen, glänzende Reportage. Die oft gesehenen Typen, Vorsitzende, Staatsanwälte, Verteidiger, von neuem mit äusserster Prägnanz vorgeführt. Der Kellner Tunichtgut eine brillante Figur und mehr als das; man muss dem Frechbold, Opfer eines Justizirrtums, gut sein. Ernestine Puschek, die den Liebsten sterben lässt, weil er dann nie mehr untreu sein wird, eine rührende Gestalt, leidende und tätige Heldin in der Küchenschürze. Hier liegt, um es noch einmal zu sagen, der dichterische Wert und die Hoffnung. Der wutspeiende Gesellschaftskritiker wird zum Tragiker, ohne dass die komödische Perspektive fehlt. Nach der *Krankheit der Jugend* wollte ich vom Bruckner eine Komödie. In den *Verbrechern* blüht sie in Ansätzen hervor, unter den Scherben der Welt, die er zertrümmert.

Der dritte Akt ist zu breit und der letzte Schluss fällt dann ab. Olgas Freund und Kindervater, der Student Kummerer erzählt, dass er ein Buch schreibt und liest daraus vor. Er verkündet die Thesen Bruckners. Aus dem Drama wird eine Moralfabel.

Regie und Darstellung

Hilpert weiss um das Ganze und Einzelne, im Sinne Bruckners stimmt er auf einen scharf realen Ton. Die Bühnenbilder oder Bildchen von Gliese und Ulmer trotzen der Enge und mischen auch von ihrer Seite gut die Elemente des Dramas. Warum wird der Beleuchtungsdirektor nicht genannt? Eine Hauptrolle, dieses Anknipsen und Abknipsen, dieser Einsatz des Lichtes in der rechten Sekunde. Auch auf der Bühne gibt es Verdunkelungsgefahr, aber sie wird bestanden.

Und nun: neben sehr bewährten Namen wie Ilka Grüning, Carl Goetz, Tiedtke, Gronau, Maria Fein, sehr gut als Kaschemmenschlampe, Mathias Wieman (als verängsteter „Homo“, jedes Wort eine Gefühltheit und eine Erschütterung), einige nicht so oft genannte: Gustav Gründgens mit eisiger Flapsigkeit, Käte Lenz mit Maulwerk, Erhart Siedel mit starken komischen Kräften; Sonik Rainer und Erwin Faber mit echten Märtyrermienen.

Und die Pfeiler des grossen und vielfarbigen Zusammenspiels. Hans Albers, der Kellner, in der Luft niedriger Kunst nicht verdorben, sondern gewachsen, gestaltbildend, wahrheitsspiegelnd, mit unverzerrtem Witz. Krönung des Abends: Lucie Höflich als Köchin. Das eigentliche Dichterische des Stückes in der feinsten und stärksten Hand. Ihre Rose Bernd noch einmal und wieder anders. Schmerzvoll herrliches Flackern einer gequälten Weiberseele.

- Berliner Zeitung am Mittag

FALK, Norbert, «Die Verbrecher. Ferdinand Bruckners Drama im Deutschen Theater». *Berliner Zeitung am Mittag*, 24-X-1928.

Ein Theatererfolg ersten Ranges. Noch ehe das letzte Rätsel gelöst ist, wer hinter dem Namen Bruckner steckt, steht sein zweites Drama jetzt auf der Bühne. Die zwei ersten Akte haben den leidenschaftlichen Beifall einer mit unfehlbaren Theatermitteln (Stück, Inszenierung, Schauspieler) gepackten Hörerschaft. Schwächere Zustimmung zum dritten, bloß theorisierenden Akt, der von ein paar beharrlichen Zischern vergebens bekämpft wird. Hervorrufe ohne Zahl, der Jubel stürmt vor allem auf Lucie Höflich ein, die riesenstarke Trägerin des Dramas.

Zweimal bricht spontan Beifall in Szenen, er gilt dem Wurf, den zündenden Wort, der vielfältigen Farbigkeit eines bis ins Kleinste ausgewogenen Ensemblespiels, der originellen und präzisen Regie Hilperts, der erschütternden Höflich.

Das Drama selbst, in seinem Hauptvorgang ungemein stark in einem psychologisch sublimierten Naturalismus, ist ein Mischprodukt aus gesellschaftsanklägerischem Tendenzstück und sozialer, sozialkritischer Studie. Die Angriffstendenz, gerichtet gegen den Begriff „Verbrechen“, wie er trotz aller Wandlung der Psyche, der Moralanschauung im Strafgesetzbuch paragrafiert ist, wie er von einer menschenfremd formalen, oder „ethisch“ verknöcherten Justiz geahndet wird.

Vier Fälle, drei gruppiert um den Hauptfall, durch lokale Einheit mit ihm verbunden, geben das Exempel.

I. Der Fall Tunichtgut.

Er ist der wesentlichste, die feste Untermauerung des ganzen Stücks. Die Tragödie des stellungslosen Kellners Tunichtgut (warum muß er bloß so volkstümlich bezeichnend heißen!), der vermöge gewisser sensationeller Körpervorzüge Liebling aller Damen seines Kreises ist. Halb Zuhälter, halb Draufgänger, hält er es vor allem mit der handfesten Köchin Ernestine Pushek, die ihn mit wilder Besessenheit liebt. Um ihn an sich zu fesseln, täuscht sie eine Schwangerschaft vor und ernährt eine kleine Stenotypistin nur darum, weil sie das Kind, das die Kleine bald zur Welt bringen muß, als ihr eigenes ausgeben wird.

Als sie vor dem Beweis steht, daß sie der Vielgeliebte mit einer lüderlichen Frauensperson betrogen hat, erwürgt sie das Weib und lässt den Geliebten, auf den der Verdacht fällt, ruhig zum Tod verurteilen. Rührt keine Hand, um ihn zu retten; zu stark ist hier Liebe mit Haß und Vergeltungslust durchfetzt. Sein Kopf wird fallen, sie selbst wird sich dann mit Veronal auslöschen.

Bruckner hat in der Zeichnung des Kellners und Weiberliebings, im inneren Bau der mannsbesessenen Köchin sein ungewöhnliches Gestalterkönnen aufs Neue, und eindringlicher, stärker erwiesen. Eine Begabung zur Plastizität, die Fähigkeit der

Umsetzung nüancierter Gefühlsschwingungen in Wort und Geschehen, die Verdurchsichtigung verschlossen umpanzelter Wesen, das was den Beobachter und Rachsöpfer über groben Detailnaturalismus hinaushebt, offenbart sich deutlichst.

Wenngleich diesmal eine öfter wiederkehrende, stillose Abweichung zu populären Humorwirkungen, wie etwa die possenhafte Maulfertigkeit eines berlinernden Dienstmädchens, peinlich stört. Es ist nur das Einzige, das auf gewisse Verwandtschaft Bruckners mit altem Theater hinweist. Verkettet ist der Fall des Kellners Tunichtgut mit dem

II. Fall. Dem Fall der Stenotypistin Nagerle.

Es ist eben jenes Mädchen, deren Kind sich die Köchin Pushek unterschieben wollte. Nun das nicht mehr nötig ist, bleibt die Nagerle, die sonst beizeiten abgetrieben hätte, ihrem Schicksal überlassen. Sie will mit ihrem drei Wochen alten Kind ins Wasser gehen. Das Kind kommt um. Anklage wegen Kindesmords, acht Jahre Zuchthaus.

Fall III. Der Fall Schimmelweiß. Schimmelweiß ist Erpresser. Einer, den die Ausnützung des Paragraphen 175 ernährt. Ein junger schwerblütiger Homosexueller schämt sich, vor Gericht seine Pervertiertheit zu bekennen. Schwört falsch. Und da holen sie ihn.

Fall IV. Der Fall Fischau. Er ist der uninteressanteste, der nebensächlichste, der Fall des Vorbestraften. Auch der verflochten mit den drei anderen dadurch, daß alles im gleichen Hause, fast in der gleichen Wohnung vorgeht.

Diese Konzentration auf nah zusammenhängende Räume ergibt fast naturgemäß die dramaturgische Konstruktion. Aufriß, Längsdurchschnitt eines Hauses; sechs Wohnräume in zwei Etagen zu je drei Zimmern frontal aufgerissen. Nachher in gleicher Methode das gerichtliche Eingreifen in vier Verhandlungsräumen, in denen zur gleichen Zeit prozessiert und verurteilt wird.

Bruckners origineller und präziser Bühnenschnitt erweist sich an den geschickten Überleitungen der Einzelbilder, am Ineinandergreifen der gleichzeitigen Handlungen.

Wenn die Aktion von der Betrachtung abgelöst wird, der Vorgang, an sich stark genug, einen banalen Tendenzkommentar bekommt, verwischt sich die energische Physiognomie des Autors. Schlacke oder Konstitution?

Heinz Hilpert, der Regisseur, bringt die sechs Räume der in zwei Etagen geteilten Bühne in Kontakt. Aufblendungen nach filmischen Vorbild in den Einzelnischen, konzentrierte Arrangements in den kleinen Spielfeldern. Das ist außerordentlich geglückt.

Diese bühnentechnischen Raffinements würden wenig verfangen, wenn die schauspielerische Verlebendigung in allen Teilen nicht so ungewöhnlich stark wäre.

Es ist eine gesamtgestalterische Leistung höchster Art. Nur ermöglicht durch das Zusammenholen schauspielerischer Persönlichkeiten, die eine bis ins Kleinste individuelle Besetzung ergibt. Nicht das Ensemble des Deutschen Theaters bewirkt das, es ist das Ensemble Berlins.

Und in dieser Gesamtleistung obenan und darüber hinaus: Lucie Höflich streng harte, willenswilde Ernestine Puschek. Eine Weib-Charakteristik von unerhörter Schärfe und erstaunlicher Innentiefe. Und alles hineingebündelt in die Grenzlilien des primitiv Triebhaften.

Neben ihr Hans Albers, von der Komischen Oper weggeholt, als Kellner Tunichtgut. Ein Typus, frech skizziert, in den halbspaßigen Momenten außerordentlich glücklich geführt.

Überraschend als Dritte im Spiel: die ostpreußelnde Gastwirtin Maria Fein, ungewöhnlich bestimmt in der Charakterzeichnung, eine Schöpfung aus Humor und Schmiß.

Sonik Rainer sodann, rührend zerbrechlich als hungerndes Mädli an der Schreibmaschine; sehr keß das berlinernde Dienstmädchen der Käthe Lenz, vom

Regisseur leider nicht von Possenwirkungen abgedrängt. Wieman sodann, Gründgens, die Grüning.

In den vier Gerichtsbildern nur Carl Götz verschrumpelter Vorsitzender auffälliger, Personifikation aller Verkalkheit. Aber in diesen Gerichtsbildern, die das Leben im Zerrspiegel der Justiz geben sollen, regiert die nackte Tendenz, die triviale Sentenz, und Bruckner, dem für den letzten Akt die Hand schwach, der Sinn müde wurde, rückt von der Höhe der Intuition in die fatale Nachbarschaft Galsworthys.

- *Deutsche Allgemeine Zeitung*

FECHTER, Paul «**Ferdinand Bruckner: *Verbrecher***». *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24-X-1928.

Am Tag vor der Premiere kam die erlösende Nachricht, dass Ferdinand Bruckner, der Autor der *Krankheit der Jugend* und dieses neues Schauspiels in Wien leibhaftig gesichtet worden ist. Er sei also keine Erfindung von Theodor Tagger und seiner Gattin, der Frau Doktor Pollaks, sondern ein tatsächliches Eigengewächs. Der Leser atmete beruhigt auf.

Nach dem Anhören dieser neuen Komödie wurde er indessen wieder zweifelhaft. Er sagte sich: „Immerhin —trotz der gemeldeten Sichtung: es bleibt durchaus die Möglichkeit, dass hinter dieser Komödie doch eine Frau steckt— mit leichten mannähnlichen Beimischungen. Ein Mann allein —das ist nicht sehr wahrscheinlich— eine Frau allein ebenfalls nicht. Irgend etwas stimmt hier nicht“. So meditierte der in einem Zuhörer verwandelte Leser in den Pausen und in den Lücken der Vorgänge — und am Ende trauernd festzustellen, dass all diese Erwägungen durchaus Energieverschwendung, Kraftaufwand am durchaus unzulänglichen Objekt darstellten. Es ist belanglos, wer oder was der Autor dieses Dramas ist; denn das Drama selbst ist trotz aller an seine Aufführung gewandten Mühe ebenfalls belanglos. Noch viel belangloser als die *Krankheit der Jugend*.

Zu Beginn schließt es sich dabei ziemlich eng an diese erste Komödie an. Dort eine Pension, in der die kranke Jugend tobt; hier ein ganzes Haus, in dem lauter Verbrecher

wohnen. Denn wie die Krankheit der Erotik zur Jugend, so gehört das Laster des Verbrechens zum Erwachsenen: wir sind alle Verbrecher, vor allem die Männer, wie es schon in dem schönen Liebe so richtig heißt —und darum sind eben alle Häuser von oben bis unten mit Verbrechern besetzt und damit Symbole des Lebens. Verbrecher vor der Justiz leben darin —und andere: Denn, sagt der Autor, so einfach liegt die Sache nicht, dass der allein ein Verbrecher ist, der mit der Justiz in Konflikt gerät, o nein. Das sind oft gerade die ordentlichen Leute —denn im Grunde begeben die anderen, die frei herumlaufen, viel schlimmere Verbrechen als die offenkundigen Mörder und Meineidigen— weil eben die Justiz, was die Obrigkeit ist, doch nur ein kümmerlicher Notbehelf gegenüber dem Menschentum. „Was ist Recht, wenn es nicht Menschlichkeit ist“ sagt der Verfasser seelenschmerzverzerrt, und am Schluß stellt er fest: „Dass ich soll nein sagen (zu der üblen Tat), nicht der Staat“. Die heutige Obrigkeit sei überhaupt nur dann da, uns das Gewissen abzunehmen.

Diese These verkündet am Schluß des Ganzen der Student Kummerer, der zwar neben den Hauptverbrechern der Komödie nur eine geringe und passive Nebenrolle spielt, aber dafür stundenlang ein dickes Manuskript schreiben und daraus Taggers, Frau Doktor Pollaks aber Herrn Bruckners Ansichten über das Leben im allgemeinen und die Justiz im besonderen vortragen muss. Er ist der Chorus, der sentimentale Raisonneur, der zweibeinnige leicht verhungerte Sinn des Ganzen. Das wiederzugeben ist nicht ganz leicht, eben weil ein ganzes Haus mitspielt. Da ist also im Oberstock die Familie Berlessen: Mutter mit zwei Söhnen, einem Zimmerherrn, einem Dienstmädchen und eine Köchin. Diese Köchin Ernestine ist eine der Hauptpersonen der Geschichte. Sie liebt erstens den Stellungslosen Kellner Tunichtgut und zweitens, frei nach der Frau John der *Ratten*, die Kinder, die sie aus einem geheimnisvollen Grunde nicht kriegen kann. Aus diesem Grund und wegen dieser Liebe hat sie sich an Fräulein Nagerle, Sekretärin, gemacht, die im Erdgeschoß arm und kränklich tippt und von abgemeldetem Chorus Kummerer, das Kind erwartet, das Ernestine nicht kriegen kann, aber gern möchte. Konsequenz: sie verpflegt das arme Mädchen und verlangt dafür das erwartete Wurm. Hier wird das Verbrechen der Kinderunterschlebung erzeugt.

Ernestine liebt aber nicht nur Kinder, sondern auch ihren Tunichtgut. Sogar mit Eifersucht —denn Tunichtgut ist ein starker Mann und deshalb bei den Mädchen

beliebt. Ernestine aber liebt diese Beliebtheit und die Rivalinnen nicht —und als sie dahinter kommt, dass ihr Gustav bei der Kneipwirtin im Erbgeschoß war, da geht sie hin, würgt die Dame ab, und häuft bewußt alle Indizien auf den armen Gustav. Hier wird das Verbrechen des Mordes beheimatet.

Nicht daneben aber geschehen noch viel mehr Schauerlichkeiten. Da wohnt die verwitwete Frau von Wieg, eine Mama aus dem Märchenbuch der Courths-Mahler, die zwei schreckliche Pflänzchen von Kindern hat: ein Flittchen von Tochter und ein homosexuelles Esel von Sohn. Mama ist ahnungslos und glaubt an ihre Sprößlinge, um derentwillen sie das Verbrechen des Diebstahls, der Unterschlagung begeht: um leben und ihre Kinder erziehen zu können, verkauft sie den Schmuck derer von Wieg, den Onkel Dietrich ihr vor seiner Amerikareise anvertraute. Er kehrt zurück, er will sie verhaften lassen: da greift das Flittchen ein und heiratet den Onkel. Was mit Mama geschieht, bleibt ein bißchen dunkel; es scheint keine Bewährungsfrist zu geben wie eine Etage höher bei dem möblierten Herrn von Frau Berlessen. Der greift in eine Kasse, aber aus reinem Idealismus, um mit der unglücklichen Wirtin und seiner Bewährungsfrist auf Reisen zu gehen. Infolgedessen sieht diese arme Mutter nicht die scheusslichen Orgien ihres Ältesten mit armen Dienstmädchen und losen Damen in ihrer Wohnung, noch den Untergang ihres Jüngsten, der dem homosexuellen Wieg-Esel verfällt, durch ihm unter die Erpresser gerät, meineidig wird und ins Zuchthaus kommt, genau wie die kleine arme Sekretärin, die ihr Kind ertränkte, weil Ernestine es am Ende nicht mehr haben wollte, als ihr Gustav entwand. Dem geht es am schlimmsten, er wird geköpft: denn Ernestine ist so hart, dass sie nicht einmal das Gnadengesuch für ihn unterzeichnet, sondern ihn ruhig abmurksen lässt. Bloß weil er zu sehr Mann war.

Das etwa ist der Umriß des Stücks, in dessen Mitte ein halbes Dutzend der heute so beliebten Gerichtsverhandlungen gestellt ist —in denen scheinbar die einzelnen Verbrecher abgeurteilt werden, soweit man sie hat: in Wirklichkeit aber natürlich immer mal wieder über die beliebte Justiz zu Gericht gesessen wird. Nicht einseitig, beileibe nicht: es gibt einen sehr menschlichen Vorsitzenden, einen klugen Verteidiger —aber es gibt erheblich mehr andere. Der Autor markiert Objektivität, genau wie bei seinem Homosexuellen: auf einen höchst fatalen Verführer kommt ein sehr sympathisches

Opfer. Aber seine Seele, oder sagen wir seine Sentimentalität ist durchaus auf Seiten bei Verbrechern und gegen die Justiz, eben um der beliebten Menschlichkeit willen. Er ist im Grunde gegen alles Strafen; die richtigen herzlosen Leute werden ja doch nicht getroffen und die man trifft, sind doch durchweg so nette und sympathische Menschen.

Dieses schreibt wenigstens der gute Kummerer schweißtriefend in sein dickes Manuskript und in diese Predigt läuft die ganze Geschichte, als der Autor nichts mehr mit seinem Anlaß anzufangen weiß am Ende aus. Sie muss es, denn Herr Bruckner vermag wohl in Schwarz-Weiss-Manier eine gewisse Kontur des unsympathisch ekligen zuständiglich zu umreißen; sobald Gestaltung seelischen Schicksals Aufgabe wird, greift er zur Literatur —und wo das Drama anheben müsste, zur Predigt. Sexual-Kolportage mit milder Menschlichkeitspredigt ist aber ein peinliches Gericht — genießbar nur, wo es unfreiwillig komisch wird. Im übrigen ist dieses Volkstück völlig ohne Belang —es klingt nichts und das Interesse an dem Autor, das Rätselraten um ihn zeigt wieder einmal, dass es hohe Zeit ist, Berlin, soweit es Literatur treibt, offiziell und endgültig zur Provinz und das Reich zum Zentrum zu erklären. Da gibt es wenigstens noch ein paar Erwachsene.

Das beste an der Komödie ist der äußere, theaterhafte Aufbau. Herr Bruckner hat ein Haus genommen, als Sinnbild des Lebens, und alle Verbrechen in all seinen Etagen aufgezeigt: das gibt dem Regisseur Herrn Hilpert Gelegenheit, die alte Kreislerbühne und einige Piscatorreminiszenzen hervorzuholen, in sechs bis acht Kämmerchen, in zwei Stockwerken übereinander rasch die Geschichte herunterzuspielen und so wenigstens etwas dramatische Beweglichkeit in die Zustandsschilderung hineinzubringen. Es wird alles sehr beengt und zuweilen, namentlich oben, sehr komisch: wenn der dicke Josef Orgien feiert, oder jemand seufzt, stürmisch wird, sodass das ganze Gerüst wackelt; es hat aber feine Vorzüge. Man sieht wenigstens etwas, wenn man schon nichts zu hören kriegt. Bei den vier Gerichtsverhandlungen neben- und übereinander wird das Hinüberwechseln vom Fall Gustav zum Fall Frank, vom Diebstahl zum Kindermord leicht stumpfsinnig; das Abreißen der verschiedenen Spannungen nebeneinander hebt schließlich jeden Anteil auf und präpariert den

gänzlich stilleflehenden Schluß. Aber bis dahin ist es wenigstens Bilderbogen, und wir sind bescheidene Leute geworden.

Ernestine, die Köchin, war Frau Höflich. Sie war selbsverständlich in allem herrlich, was sie von sich aus brachte: der Autor aber half ihr nicht sich zu bringen, sondern behinderte sie. Bloß Köchin und Eifersucht und Kindhabenwollen — das ist zu wenig, und wenn Frau Höflich dem armen Mann nicht aus ihrem Reichtum freigebig vorgeschossen hätte — das Gastmahl wäre gar zu ärmlich geworden. Sie rettete was zu retten war — wie immer, wenn sie sich einsetzt. Sie bekam sogar die im übrigen für das Stück lebensgefährliche Übertragung von Atmosphäre und Dialekt aus dem Wienerischen ins Berlinische fertig — die man gescheiter vermieden hätte. Wiener Literaten und Berliner Volksstücken — das reimt sich nun einmal nicht.

Ihr Partner Gustav war Herr Albers. Sehr gebändigt — ordentlich wie lange nicht. Einen Berliner Kellner, der Stendhal zitiert, glaubhaft machen, konnte er natürlich auch nicht. Geraden, peinlich echt dagegen das homosexuelle Pflänzchen Ottfried, das Herr Gründgens hinstellte: eine ausgezeichnete Leistung. Neben ihm, innerlich oft bedauert, Herr Wiemann, der seine anständige Kraft einem sentimental 175er leihen mußte. Zum Stück brachte eine homosexuelle Verführungszene die nötige Komik in diese Seite des Unternehmens. Fräulein Grüning tauchte schattenhaft als mausende Mama auf, Fräulein Fein als Kneipwirtin — Fräulein Rainer als Sekretärin, die Herren Tiedtke, Gronau, Walter, Steckel als Gerichtspersonen. Vortrefflich Herr Siedel als dickes Geschäftsesel, Herr Faber als geduldiger Chorus.

Der Erfolg? Er war sehr laut — aber es gab immerhin einige, die vernehmlich pffiften und zischten und sich nur beruhigten, wenn Frau Höflich auf der Szene erschien. Die Darsteller und Herr Hilpert mußten immer wieder auf die Bühne — aber das war wie gesagt in der Provinz, in Berlin. Für den abwesenden Autor sagte es nichts.

- *Vorwärts* (Abendausgabe der Zeitung *Der Abend*)

HOCHDORF, Max, «Deutsches Theater. Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*».

Vorwärts, 24-X-1928, p. 3.

Man weiß nicht, ob der Name Ferdinand Bruckners einen Mann oder eine Frau oder eine Gesellschaft von Dichtern bedeutet. Sicher ist aber, daß Bruckner das im Kino und Vorstadttheater so beliebte Kriminalstück von neuem sehr glänzend ausmachte. Er hat dem etwas verpöbelten Genre seinen Literatur- und Moralwert zurückgegeben. *Die Verbrecher*, deren Schicksale Bruckner darstellt, sind unschuldige Opfer der Gesellschaft und Justiz, sie sind darum sympathische Märtyrer.

Die sorgenvolle Mutter unterschlägt einen kostbaren Schmuck, um ihre Kinder auf gute Schulen zu schicken. Ein braver junger Mann stiehlt Geld, um eine unglückliche Frau aus der Eehölle zu befreien. Ein von der grausamen Normalmenschheit verfallener Homosexueller fällt in Erpresserhände und schwört einen Meineid, damit der Geschlechtsgenosse nicht eingesperrt wird. Eine verzweifelte Stenotypistin stürzt sich mit ihrem unehelichen Säugling ins Wasser, weil ihre Tuberkulose und ihre Hungerangst nicht mehr zu ertragen sind. Eine vierschrötige, hochbusige Köchin erwürgt die Nebenbuhlerin, eine Animierwirtin, die ihr den angebeteten Liebhaber wegnimmt.

Die Unterschlagung der Mutter und der Diebstahl des Jünglings werden bestraft. Die verzweifelte Stenotypistin muß auf acht Jahre ins Gefängnis, da die Richter annehmen, daß sie nur Kindesmord begehe, daß sie nicht auch sich selber umbringen wollte. Unentdeckt bleibt der Frauenmord der Köchin. An ihrer Stelle wird der Liebhaber, der sein Alibi nicht nachweisen kann, zum Tode verurteilt.

Im zweiten Akt werden alle diese Prozesse verhandelt, auf eine summarische und skandalöse Manier. Sogar die wohlwollenden Richter und Staatsanwälte entpuppen sich als Idioten. Darum attackiert der Dramatiker die Justiz, und ein Dienstmädchen, das nur ein bißchen gesunden Verstand besitzt, darf die Bonzen im Richtertalar abkanzeln. Ein Unschuldiger kommt unter das Scharfrichterbeil, ein kranker und sinnenverwirrter Schwärmer wird dem Zuchthaus ausgeliefert. Auf die bornierten und grausamen

Wächter der Gerechtigkeit hageln Verachtung und Spott hernieder. Wer aus Instinkt die Justiz für faul, rachsüchtig und gemeingefährlich hält wird durch diese Erfahrung der leidenschaftliche Feind alles modernen Gerechtigkeitsbetriebes. Solche Tendenz zündet immer im Parkett, sogar bei den Bewunderern aller staatlichen Einrichtungen.

Schon viele Prozesse wurden während der letzten Jahre im Leben und auf dem Theater verhandelt, aber noch niemals wurde eine so große Menge hervorragender Fehlurteile gefällt. Darum schlugen auch diese Gerichtsszenen bombenmäßig ein.

Die mordende Köchin ist dazu noch ein besonders tragisches Weib. Sie mordet aus übermenschlicher Liebe, weil ihr Gustav sie mit vier anderen betrog. Weil sie aber aus der Religion ihres Herzens und dem Trieb ihres Blutes nur an die unbedingte Männertreue glauben konnte, verriet sie den Liebhaber mit fanatischer Hartnäckigkeit. Sie rächt sich für den Betrug an ihrer grandiosen Innigkeit, indem sie den Mann ans Messer liefert. Dann aber, als sein Kopf fallen muß, ist ihre Kraft erschöpft. Sie vergiftet sich.

Alle diese schauerhaften, tieftraurigen Ereignisse spielen sich in kurzen Szenen ab. Aus äußerst knappen Dialogen erfährt man alles. Die Spannung wird dramaturgisch höchst talentvoll vorbereitet. Die Neugierde wird mächtig angeheizt. Heinz Hilpert, der Regisseur, bedient sich der besten Künstler. Lucie Höflich spielte die tragische Köchin so echt, so fabelhaft fleischig und doch wiederum so ungeheuer gespenstisch, daß für solche Kunst nur der ergebene Ausbruch der Dankbarkeit zureicht. Hans Albers war ein ausgezeichneter Schürzenjäger und Beischlafprotz. Maria Fein die Körper gewordene Begehrlichkeit, Käte Lenz das geradeste und kesseste Mädels aus dem Volke, wenn sie die vermotteten Richtergerirne auslüftet. Und noch viele andere waren an dem Erfolg beteiligt.

Gewiß, Ferdinand Bruckner geht auf die stärkste, sogar auf die gröbste Wirkung aus. Doch er operiert stets mit Klugheit und guter Gesinnung und baut außerdem sein Schauspiel mit raffinierter Geschicklichkeit. So wurde nach einem Autor gerufen, den man nicht kennt, und der sich auch nicht zeigte.

- *Berliner Börsen-Courier*

IHERING, Herbert, «Die Verbrecher. Deutsches Theater». *Berliner-Börsen-Courier*, 24-X-1928.

Ferdinand Bruckner neues Stück *Die Verbrecher* kommt in eine günstige, durch Kriminalfälle und Prozesse ausgelöste Zeit. Der stumpfsinnig Uninteressierte, der eilfertig Dahinlebende kennt das äußere Bild erregender Vorgänge durch Sensationsüberschriften und Zeitungsmeldungen. Der Erschütterte, der durch Wissen Erschütterte weiß, daß die Vorbereitungen zu einem neuen Strafgesetzbuch wichtiger als alle Teilnahme an der Sensation der Kriminalfälle sind.

Immerhin: das Interesse für die Spannungsreize der Kriminalfälle hat das Interesse für die sachliche Reform der Justiz, den Instinkt für Recht und Irrtum vorbereiten und verschärfen helfen. Ein Stück, das die Justiz trifft, trifft heute alle Zuschauer, die durch Sensation erregten, die durch Recht und Unrecht ergriffenen.

Ferdinand Bruckner will heute Gruppen befriedigen. Er will den sensationellen Fall und den ernsten Kampf, die zwiespaltige Überschrift des Lokalteiles und die ethische Forderung des Leitartikels. Im ersten Akt gibt es einen Querschnitt durch ein Haus. Frau von Wieg, die für ihre Kinder Ottfried und Liselotte den Schmuck ihres Schwagers zu Geld macht. Die Sekretärin Olga Nagerle, die ein Kind von einem Studenten erwartet. Die Köchin Ernestine Puscheck, die sich und den Kellner Tunichtgut, das Kind der Sekretärin unterschieben, der junge Alfred Fischau, der mit Frau Berlessen, der Mutter erwachsener Söhne durchbrennen will. Diese wieder, der eine homosexuell gebunden und in ein Meineidsverfahren verstrickt; der andere ein leerer Fant und Schürzenjäger.

Diese Personen stehen im zweiten Akt vor Gericht, Querschnitt durchs Justizgebäude, wie vorher durchs Wohnhaus, Ernestine Puscheck hat die Wirtin Kudelka, eine der vielen Geliebten Tunichtguts, erwürgt, aber im Liebeshaf, in der Liebesrache lässt sie es geschehen, daß Tunichtgut zu Tode verurteilt wird. Sie selbst nimmt Gift, Josef Berlessen schwört einen Meineid, aus Scham, seine Homosexualität vor Gericht zugeben zu müssen, und wird verhaftet. Olga Nagerle, die ihr Kind tötet, bekommt acht

Jahre Zuchthaus; Fischau Gefängnis und Bewahrungsfrist. Und der Student Kummerer schreibt ein Werk über die Justiz.

Wer gewohnt ist, viele, auch ungedruckte Dramen zu lesen, weiß, daß zwei Gruppen in den letzten zwei Jahren widerfahren: das sexualpathologische Drama —*Krankheit der Jugend*, das politisch fordernde Drama: das Piscatorstück. Bruckner schreibt hier *Krankheit der Jugend* plus Piscatorstück.

Aber *Krankheit der Jugend* ist im Stoff und Thema schon ein Nachzügler; und das Piscatorstück ist nicht weitergebildet. Bruckner schreibt noch einmal Wedekind, noch einmal Bronnen, unkämpferischer, selbstverständlicher, aber auch banaler. Er ist Arzt, Psychoanalytiker. Ihn interessieren die Sonderfälle; ihn interessiert die pathologische Ausnahme. Das Drama wird aber den Weg zum Typischen gehen müssen, aber es kommt nichts vorwärts. Bruckners Stück spielt geistig und seelisch in der Inflationszeit, ohne es zuzugeben. Es kennt nur die medizinisch interessante Jugend. Nicht die typische.

Wenn Bruckner aber Sexualfälle, die in der *Krankheit der Jugend* nur sich selbst darstellten und wichtig nahmen, jetzt mit einer Institution, mit dem Staat, mit der Justiz zusammenstoßen läßt, so spürt er selbst, daß er auf dem alten Wege nicht weiterkam. Aber er kommt auch so nicht weiter. Denn überzeugend, durch den Fall überzeugend sind nur zwei Konflikte: der Prozeß Olga Nagerle und der Kampf gegen den Abtreibungsparagraphen: der Prozeß des Josef Berlessen und der Kampf gegen den Paragraph 175. Und als packendes Sonderschauspiel besteht im Mittelpunkt die Tragödie der Köchin Ernestine Pushek. Ein Hauptmannschauspiel, eine Frau John aus den *Ratten* in einer Wedekindwelt.

Bruckner ist ein festes zugreifendes Theatertalent. Das bleibt viel. Aber er hat weder seinen eigenen Ton gefunden, noch typische Vorgänge gestaltet. Er gibt packende Bühnenauftritte, geschickte Szenen, aber keine beweiskräftigen Falle. Das aber ist ein Kriterium, weil er selbst den Beweis führen will.

Im Deutschen Theater führte den Beweis die Schauspielkunst. Lucie Höflich als Ernestine Puscheck —man muß Jahre zurückgehen, um sich an Ähnliches zu erinnern. Ein überwältigender und legitimer Erfolg; nicht aus Grund eines läppischen Schmarren, sondern einer wirklichen Rolle erzielt. Wie Lucie Höflich vor Gericht steht, schmerzdurchbebt, rachedurchbebt, liebesentzückt, liebesverrückt —darüber hinaus gibt es nichts mehr. Erschütternd, aufrüttelnd. Neben ihr Hans Albers als Kellner, gebändigt und ins Ensemble gefügt, mit ausgezeichneten, treffenden Zügen. Ein Erfolg.

Im Ensemble viele Bestätigungen und Überraschungen. Eine Bestätigung die feine Frau von Wieg Ulla Grünings, die ergreifend einfache Olga Nagerle von Sonik Rainer, der in sich gelehrte Student von Erwin Faber, der Verteidiger Ernst Gronaus, der Verteidiger Leonhard Stedels (ihm wünsche ich bessere Rollen). Die Überraschung: die Tochter Liselotte Phoebe Monnards, sicher und frech; die Kudelka Maria Feins, gut charakterisiert (nur manchmal etwas überzeichnet), das Dienstmädchen von Käte Lenz, begabt, aber etwas billig; der Friseur Hans Deppes.

Physiognomisch gut: die winzige Rolle eines Erpressers (Wolf Dohnberg), die weise Frau (Hedwig von Lorke), der Schürzenjäger Erhard Siedels; der alberne, sadistische, homosexuelle Ottfried von Gustav Gründgens, aber zu bewußt charakterisiert. Eine Enttäuschung Walter Gynt, larmoyant, zu österreichisch (er muß komische Rollen spielen); Matthias Wiemann zu feierlich, zu langsam, zu monoton.

Heinz Hilperts Regie verzichtet auf die drei Etagen, für die das Deutsche Theater zu klein ist, sondern baut mit Rochus Gliese zwei Etagen mit Nebenräumen, zerstört dadurch vielleicht die soziale Struktur des Hauses, erhöht aber die Wirkung. Im Übrigen fehlt es manchmal an Präzision und dramatischer Deutlichkeit (gerade bei Hilpert verwunderlich). Im Gerichtsakt wird Carl Goetz endlich einmal zu schauspielerischem Ausdruck angehalten. Er ist aber zu sehr im Dunkeln, um die Rolle ablesen, und zu weit vom Souffleurkasten, um den Text hören zu können.

- *Vossische Zeitung*

JACOBS, Monty, «*Bruckners Verbrecher*». *Vossische Zeitung*, 24-X-1928.

Das zweite Drama dieses immer noch vom Geheimnis umwobenen Autors Ferdinand Bruckner stammt in seiner Technik von Nestroy, in seiner Tendenz von Tolstoi. Denn Nestroys Volksstück *Zu ebener Erbe und im ersten Stock* hat zum ersten Male den Querschnitt eines Hauses aufs Theater gestellt. Bruckner erweitert das Schema. Sein zweistöckiges Haus zeigt nicht bloß zwei, sondern gleich fünf Parteien in sieben Zimmern. Im zweiten Akt geht der Querschnitt durch ein Justizgebäude mit vier Gerichtssälen. Aus allen Zimmern und Sälen aber stöhnt Tolstois Erkenntnis: Menschen dürfen nicht über Menschen richten!

Dem Publikum hat es gestern Spaß gemacht, die wechselnden Schauplätze nacheinander aufleuchten zu sehen. Deshalb hätten sich die Zuschauer, den Erfindern der Kreisler-Bühne Meinhard und Bernauer zu Ehren, von den Stühlen erheben müssen. Von Rechts wegen.

Bedeutet Bruckners Querschnitt durch ein Menschenhaus einen Querschnitt durch das Menschenleben? In seinem Pessimismus erhebt der Autor diesen Anspruch. Denn er zeigt in allen Zimmern leidende Menschen, schuldlose Männer und Frauen, die zu Verbrechern gestempelt werden, Schuldige, die niemand anklagt.

Eine Mutter unterschlägt einen anvertrauten Schmuck, aus Fürsorge für ihre Kinder. Ein junger Mensch vergreift sich an fremdem Geld, aus Liebe zu einer Frau. Ein armes Mädchen will sich und ihr Kind ertränken, und weil sie leben bleibt, muss sie als Kindesmörderin acht Jahre ins Zuchthaus wandern. Aus Angst vor Schande schwört ein junger Mensch, den sein Blut zur Knabenliebe treibt, einen Erpresser durch einen Meineid frei. Die Köchin Ernestine aus dem ersten Stock endlich spürt, dass der Kellner Gustav ihr untreu ist. Weil er es mit der Schankwirtin im Erdgeschoß hält, müssen beide daran leiden. Ernestine erwürgt die Rivalin und lenkt die Schuld auf ihren Gustav, läßt zu, dass er zum Tode verurteilt wird, verweigert das Gnadengesuch für ihn und richtet sich selbst durch Gift.

Es geht bunt in Bruckners Menschenhause zu, bunt und kraß. Dieser Autor, der seine Person angeblich selbst den Theatern und Verlegern verbirgt, zeigt hier ebenso viel Courage wie in der *Krankheit der Jugend*, die ihn berühmt gemacht hat. Denn er hält den Theatereid, nichts zu verheimlichen. Wenn die Köchin ihrer Nebenbuhlerin zu Leibe geht, so hören wir zu. So wenig wie im Erstlingswerk fehlen die Opfer des Vorurteils, die von homosexueller Passion geschüttelt werden. Aber die Beschränkung auf den kleinen Kreis akademischer Jugend war Bruckners Kunst bekömmlicher, als der Ehrgeiz, das ganze Leben zu umspannen. Seinem Pessimismus begegnet es nämlich, dass er zuviel, dass er zu spät anklagt. Dieses arme Mädchen, das um ihrer Mutterschaft willen von ihrem Ankläger im Talar so roh verhöhnt wird, dieser junge Knabenfreund im Taumeln zwischen Selbstmord und Zuchthaus, leben sie wirklich im Zeitalter des gütigen Richters Lindsen?

Es scheint, als ob Bruckner, wie er alle Zimmer eines Hauses öffnet, auch in alle Behausungen der Tendenzkunst auf einmal einkehren will. Ihm steht zum Glück, die gute indirekte Methode zu Gebote. Etwa in dem Gespräch zweier junger Leute vor dem Erpresserprozeß, in der Rechtsbelehrung eines Anfängers durch einen ausgelachten Jungen. Welche Freude hätte Gling, der unverzagte Bekämpfer des Schwurfinger-Unfugs, an diesem Dialog gehabt! Ein anderes Beispiel: die modernisierte Folter, die Erpressung von Geständnissen durch die Kniffe brutaler Kriminalisten. Man kann sie pathetisch im Drama bekämpfen. Aber hier wird, wirksamer, der Humor zu Hilfe gerufen. Der Kellner Gustav, so stellt sich nämlich vor Gericht heraus, hat sich als Schuldigen an der Mordtat bekannt. Warum? Weil der Kommissar im stundenlangen Nachtverhör so lange Tabak qualmte, so lange den zum Nichttrauchen Verdammten mit dem Anblick der Zigarrenstifte verführte, bis er sich, mürbe, zu fremder Tat bekennt.

Das ist Tendenzluft von der nachdenklichen, von der siegreichen Art. Aber in Bruckners Hause gibt es viele Wohnungen. So haust in einer Kammer ein junger Gelehrter, der Freund der Kindesmörderin. Aus seinem Buch über die Justiz liest er —man muss ihn mit dem verschollenen Namen Raisonneur beschimpfen— unaufhaltsam Kapitel vor. Kapitel gegen die erstarrte eingekapselte Rechtspflege unserer Zeit. Das ist Tendenzkunst von der überholten, von der unwirksamen Sorte.

Viel tiefer als diese, in der Akustik des Theaters verhallenden Tiraden, wirft ein einfaches Wort der Köchin, ein Wort, das den Sinn des Dramas am gerechtesten klingen läßt: „Wir sind alle Verbrecher!“ Den Bühnenerfolg mag die Buntheit, der Reichtum an Abwechslung, entscheiden. Aber die künstlerischen Werte dieses geschickten Theaterstücks sammeln sich in der Figur der liebenden, der Rächenden, in der Köchin Ernestine. Ein Instinktmensch ohne die falschen Töne des Ressentiments, so ist sie ohne die Vorbilder aus Hauptmanns Welt undenkbar. Aber wenn Ernestine auch von Hauptmanns Güte nicht gesegnet ist, könnte sie getröst in der Mietskaserne der *Ratten* wohnen, nachbarlich jener Frau John verschwistert, die gleich ihr ein fremdes Kind an ihr Herz reizen will. Es geht etwas aus von diesem einfältigen Wesen, das in einer Welt des zynischen Zwinkerns geradeaus den Weg der biblischen Rache geht. Ihre Gestalt hat den großen Schwung aber zugleich die kleinen Reize der Alltagswahrheit. Wenn sie, dumpf, aus Wolkestiegen ausgestiegen, vor ihren Richtern steht, dann sprechen zwei Nationen in zwei Sprachen miteinander.

Auf der Bühne des Deutschen Theaters spricht die Köchin Ernestine in Lucie Höflichs Sprache, und niemals hat sie hinreißender geklungen als gestern. Blond der Scheitel, flämmig die Gestalt, argwöhnisch der Blick, aber das Zucken der Hingabe in allen Gliedern —so sieht sie ihren Gustav in die Augen. Mitleid mit der Kindesmörderin, Aufruhr des Instinkts vor Gericht, Tumult aller Sinne im Schicksalsgespräch mit der Rivalin —wer schöpft das seit Elke Lehmanns Abschied so tief aus den Abgründen, so rein aus den Quellen der Natur? Ein kleines, boshafte Lächeln der Schadenfreude mitten in der versteinerten Qual der Gerichtsszene, gehört zu jenen Wundern der Inspiration, die einen verhüllten Menschen plötzlich durchsichtig werden lassen. Ein Denkmal für Lucie Höflich in diesem Moment!

In diesen Zimmern des Bruckners-Hauses wohnen mehr Schauspieler als die Kritik unterbringen kann. Sie darf also nur eine kurze Reverenz vor Ulla Grünings mütterlicher Seele machen. Ebenso kurz stellt sie fest, daß Maria Fein endlich den richtigen Weg für ihre Gaben, den Weg in die Komödie gefunden hat, daß Gustav Gründgens unheimlich echt in der pervers bunten Seidenjacke wirft, daß Sonik Rainer und Erwin Faber als armes Diebespaar die Gefahr des nassen Jammers tatvoll

vermeiden. Prachtvoll in der Verstörung des Ausgestoßenen Matthias Wiemann und eine Erfrischung das ungewöhnliche, hier schon früh gerühmte Lustspieltalent der jungen dreisten Käte Lenz. Für den schönen Kellner Gustav, den Abgott aller Küchen ist Hans Albert geholt worden. Der Regisseur Heinz Hilpert, allen Schwierigkeiten des Abends im Bunde mit Rochus Gliese, dem Bühnenmaler, gewachsen, hat in der Zähmung dieses Darstellers fein Meisterwerk geliefert. Gewiß, er spielt noch immer kräftiger ins Publikum hinein, als es des Landes Brauch in der Schumannstraße ist. Aber es muß aufgestanden werden, daß seine forsche vom Erfolg belebte Laune diesmal von den schlimmsten Symptomen der Selbstgefälligkeit kuriert worden ist.

Lucie Höflich in erster Reihe galt die ungewöhnliche Herzlichkeit des Erfolgs, für den sich in breiter Reihe die Mitwirkenden bedanken durften. Außer dem unsichtbaren Autor fehlte einer der Verwalter des schwierigsten Postens an diesem Abend des Aufleuchtens und Dunkelwerdens: der Beleuchter.

- *Kreuz-Zeitung*

JUNGHANS, F., «*Die Verbrecher*». (Uraufführung im Deutschen Theater). *Kreuz-Zeitung*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 415-417.

Ferdinand Bruckner, der im vorigen Jahre aufgetauchte Dichter, um dessen Persönlichkeit immer noch widersprechendste Gerüchte gehen, erscheint in großer Aufmachung mit seinem zweiten Stück bei Reinhardt. *Krankheit der Jugend* war das erste. Zahme Poesie hatte danach keiner von Bruckner erwartet; man hatte sich im Gegenteil auf allerhand gefaßt gemacht. Aber daß es so drastisch werden würde, konnte man nicht ahnen. – Wenn es einen Ferdinand Bruckner gibt, so muß dieser Dichter ein anormales Schicksal haben, das ihn die Gemeinheiten und Unglückseligkeiten dieser Erde in grandioser Fülle sehen läßt. – Schon *Krankheit der Jugend* trat für anormale Menschen ein. Man nahm das Sujet um des Stils willen hin, in dem es geformt war. Das neue Drama versetzt uns in eine abenteuerliche Anhäufung von Krankhaftigkeit, Unglück, Verbrechen, Niedrigkeit, demonstriert sämtliche heikle Paragraphen des

Strafgesetzbuches – und bleibt nicht einmal in dem neutralen Realismus des alten. Im Gegenteil. Diese ästhetisch rücksichtslose Schöpfung hat eine ausdrückliche Tendenz: „gegen den geschäftsmäßigen Verbrecherbegriff der Justiz“²¹². Zwar können wir, meint diese Tendenz, dem Gesetz nicht entrinnen, weil seine Fesseln in uns selber liegen; aber das Gesetz als Institution können wir Schritt für Schritt bekämpfen.

Wenn man selbst der unerhörtesten Drastik aller Entartungs-Vorführungen in den *Verbrechern* zugeben will, daß in der Gemeinheit nichts mehr und nichts weniger gesucht ist, als nackte Wirklichkeit um ihrer selbst willen, so kann man den Gerichtsszenen alles andere eher zusprechen. Hier ist kein ungeschminkter Realismus mehr. Hier ist Kniff und Literatur; eine in dicksten und nicht einmal originellen Farben aufgetragene Tendenz; sogar ab und zu Entgleisungen in peinlichste, billigste Zerr-Posse. Ein paar Randerscheinungen, so flach und unangenehm, daß man sie fast als fremde Zutat zum ursprünglichen Manuskript empfand.

*

Wie in der *Krankheit der Jugend* die Personen oft zusammen und eigentlich durcheinander redeten, so spielen in den *Verbrechern* ganze Szenen fast gleichzeitig. Deshalb hat der Regisseur Hilpert ein sechsfähriges Puppenhaus mit zwei Etagen bauen lassen! Sechs Bühnenräume simultan, statt eines einzigen; in buntem Wechsel ist immer eine der sechs Kammern angeleuchtet; dann reißt das Spiel hier ab, um in einem anderen Kästchen zu beginnen. Am Schluß des ersten Aktes ist das ganze Haus hell und wir sehen gleichzeitig in fünf Zimmern spielen; blicken in ein quer durchgeschnittenes Mietshaus einer Weltstadt, das aus allen seinen Kabinen eine einzige Sintflut von Widerwärtigkeit, Trostlosigkeit und Verbrechen ausspeit.

Parterre links in kahler Kammer ein todwundes Tippmädchen (Sonik Reiner). Ihr noch ungeborenes Kind wollte die Köchin aus dem 1. Stock für ihr eigenes erkennen; jetzt ist deren Geliebter treulos, sie selbst Mörderin – das Tippmädchen soll allein mit dem Kind zusehen! Dabei steht der Vater, ausgehungertes Philosophiestudent (Erwin Faber), schreibt für 10 Mark Aufsätze über die Willensfreiheit bei Kant und Leibnitz. – Darüber im 1. Stock, links die Köchin; hat vor wenigen Minuten die Schankwirtin Kudelka im

²¹² Es handelt sich hierbei nicht um ein wörtliches Zitat aus *Die Verbrecher*.

Erdgeschoß (Maria Fein) erwürgt, weil sie die Taschenuhr des Geliebten bei ihr fand. In derselben Küche der untreue Liebhaber, ein weibertoller Kellner, zurzeit das Dienstmädchen abküssend, wenn seine Ernestine Puschek, den Rücken kehrt. – Sie mordet für ihn, er betrügt sie zweimal am gleichen Tag. – Im anstoßenden Zimmer, oben, eine Mutter zweier erwachsener Söhne, mit dem Untermieter in Liebesverständnis; dazu der eine Sohn, wegen Anormalität kurz vor Meineid und Selbstmord. – Parterre rechts, eine Frau von Wieg (Ilka Grüning), die für 3000 Mark fremden Schmuck verkauft hat, um ihren ebenfalls anormalen Sohn (Gustav Gründgens) und eine exzentrische Tochter standesgemäß zu erziehen. Die Tochter heiratet übrigens den eigenen Onkel, der Sohn lügt, betrügt und verschwendet. – Parterre, Mitte, endlich die Kriminalpolizei an der Stätte des Mordes mit eisiger Geschäftigkeit.

Es bedürfte der allerbizarrsten Phantasie, mehr Scheußlichkeit in einem einzigen Augenblick szenisch zu präsentieren. Nur die rapide Entwicklung bis zu diesem „Höhepunkt“ macht es möglich, daß man nicht rat- und sprachlos vor dieser in einem einzigen Hause sich drängenden Häufung von Entsetzlichkeiten steht. – Schüchtern pfeifen einige schnell wieder Gefaßte in den losbrechenden Beifall.

Der zweite Akt ist die große Enttäuschung. Es ist – diesmal in vier paarweise übereinander angeordneten Bühnenfächern – „Gericht“. Hier verurteilt man den völlig unschuldigen Kellner zum Tode. Dort bringt man das Tippmädchen nach versuchtem Selbstmord und Kindsmord 8 Jahre ins Zuchthaus; hier bekommt der Geliebte der „Mutter“ Gefängnis wegen Unterschlagung; und dort – man beachte! – wird ein gemeiner Erpresser durch falschen Eid straffrei. – Es gibt natürlich dabei zusammenbrechende Zeugen, alberne Staatsanwälte und Angeklagte, die dem hohen Gericht ihre (und des Dichters) Meinung sagen. Eine Entgleisung das Ganze, die nur noch schlimmer dadurch wird, daß gleich vier Gerichte tagen, von denen das in Fachwerk Nr. 2 noch unmenschlicher ist, als das in Nr. 1 und so fort. Die eine Karikatur verschwindet im Dunkeln, um eine Etage darüber „dasselbe in Grün“ erscheinen zu lassen. – Abermals gibt es Pfiffe und viel Beifall.

Der letzte Akt wieder im Hause des ersten. Einige Wohnungs- und Mietsveränderungen; aber dieselben Scheußlichkeiten. Denn: „Verbrecher sind wir alle“. (!) Statt des abgeurteilten Kellners ein noch gemeinerer „Friseur“ (Hans Deppe), statt der durchgebrannten Mama vom 1. Stock ihr Sohn Nr. 1 (Erhard Siedel) mit halbnackten Weibern. „Alles geht eben weiter!“ Nur der Kellner wird vermutlich hingerichtet und die Mörderin selbst, seine rachsüchtige Freundin, nimmt Veronal. – Der Philosoph im Parterre aber liest aus seinem unvollendeten Buch gegen die Justiz.

*

Auch zum Schluß wieder lauter Beifall. Erklärlich nur wegen der unbestrittenen Neuheit einer solchen sechsfährigen Verbrechergeschichte! Und wegen Lucie Höflich. – Wenn auch Hans Albers den „Kellner Tunichtgut“ mit famosem Humor und rührender Gradheit hinpatzte, wenn auch Wiemann den unglücklichen Frank mit reinster Jugend gestaltete – über allen stand Lucie Höflich. Nur durch sie werden die „Verbrecher“ eine dramatische Eindringlichkeit. Sie macht aus der blonden Köchin, die für den Geliebten erst ein fremdes Kind als eigenes nehmen will, dann für ihn mordet und dann den Verurteilten sitzen läßt, eine frauliche Gestalt mit tausend Rätseln, die man halb versteht und halb bedauert. Sie läßt elementare Tiefen sehen und bleibt doch nur eine Köchin mit der Liebe einer Löwin. –

Ferdinand Bruckner ist doch eine einzelne Person. Viel Wienerisches ist in den „Verbrechern“ und wieder viel Akademisch-Jugendliches. – Auf dem beschrifteten Wege aber kommt dieser Bruckner nicht weit.

- Berliner Börsen-Zeitung

KÖPPEN, Franz, «**Ferdinand Bruckner: Die Verbrecher**». Uraufführung im Deutschen Theater. *Berliner Börsen-Zeitung*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 422-424.

Wer ist Ferdinand Bruckner? Noch ist das Geheimnis nicht enthüllt. Wie nach der *Krankheit der Jugend* kann das Rätselraten wieder anheben. Vergebens rief man auch gestern nach dem Autor.

Eins scheint von diesem geheimnisvollen Bruckner festzustehen: daß er, wenn nicht berufsmäßiger Mediziner, so doch medizinisch lebhaft interessiert ist. Diagnostizierte er in seinem Erstling die „Krankheit der Jugend“, so diesmal die „Krankheit der Justiz“. Aus der Wahl dieses Objektes auf einen juristischen Zivilberuf zu schließen, liegt keine Notwendigkeit vor. Im Gegenteil: dichtende Juristen haben immer etwas Phantasierendes – wie Staatsanwälte und Verteidiger –, dieser unbekannte Bruckner hat etwas kühl Beobachtendes, sachlich Sezierendes, beinahe: grausam Exaktes, – nichts juristisch prägnant Erkennendes und Formulierendes.

Um Vermutungen weiter zu spinnen: wie alt mag dieser Heimlichkeitstuer sein? Ich schätze auf große, beneidenswerte Jugend. Nicht weil ihn die *Krankheit der Jugend* erst eben noch beschäftigte, sondern auf Grund von Zügen seines zweiten Schauspiels. Wegen der Stoffverschwendung, die er darin treibt (mancher dramatische Mäßigungsapostel und Haushalter könnte daraus gut und gern mindestens vier Stücke fabrizieren), und weil ihm immer wieder das Herz so voll wird, daß ihm der Mund übergeht; daß er den Wunsch nicht bändigen kann, seine eigenen Worte zu hören; daß er Personen Personen und Handlung Handlung sein läßt, sozusagen in Person an die Rampe tritt und als Herold seine Reformideen ins Parkett spricht.

Sie also gelten, wie gesagt, diesmal der Justiz. Der Mediziner verrät sich darin, daß er „Fälle“ festlegt und sich in jeden einzelnen verliebt. Es sind deren gleich vier (daher vier Sujets für haushälterische Dramenfabrikanten). Zwei behandelt er nur gleichsam nebenbei, in zwei aber verliebt er sich mit der ganzen Liebe, deren ein von seiner Kunst oder Wissenschaft begeisterten und besessener Mediziner nur fähig ist. Sein Streben ist dabei, dem Odium des Spezialistentums vorzubeugen.

Bruckner behandelt gar unterschiedliche Fälle. Will sagen: er versucht sich in verschiedenen Sätteln dramatischer Dichtungsart. Baut zum ersten ein Volksstück mit packend realistischen Figuren: ein Weib, nicht mehr jung, das einen Mann, der gleichzeitig es noch mit vier anderen treibt, auch dadurch zu fesseln sucht, daß sie Mutterschaft vortäuscht. Sie wird zur Mörderin an einer Nebenbuhlerin, und da der

Mordverdacht auf den Mann fällt, läßt sie schweigend zu, daß er zum Tode verurteilt wird.

Lose damit verknüpft die Tragödie der ledigen Mutter, die jener die Leibesfrucht abtreten wollte, nun aber das Kind behalten muß und zur Kindesmörderin wird.

Auf der anderen Seite in Parallele zum Volksstück mit seinen großen, naturhaften Leidenschaften die heimlich verborgenen, unterirdischen Triebhaftigkeiten der Anormalität mit dem ganzen Gefolge von Belauerungen, Erpressungen und kriminellen Verwicklungen und damit wiederum lose verknüpft die Frivolitäten, Zynismen oberflächlicher Liebesverhältnisse, augenblicklicher Begierden.

Diese vier Fälle aber nun stehen nicht um ihrer selbst willen da, sind nur Mittel zum Zweck, nur Vorstufen, Vorwände für kritisierende Zuspitzungen. Und Gegenstand der Kritik ist allemal die Justiz. Und der Effekt, den Bruckner allemal will, ist das Versagen, das Vorbeigreifen der Justiz. In dem Sinne, die Opfer unglücklicher Verwicklungen werden zu Schuldigen, zu Verbrechern gestempelt, in keinem Falle legt die Justiz den tatsächlichen Sachverhalt klar, in keinem Falle faßt sie den wirklichen Schuldigen. Und es ist – in diesem Sinne – das bitterste, bissigste Wort, wenn ein Gerichtsvorsitzender selbstbewußt behauptet: Uns macht man hier nichts vor! Wie könnte diese Justiz, nicht einmal imstande, einen Tatsachenverhalt bloßzulegen, Verständnis aufbringen für die Seelenqualen, die eine Verzweifelte zu einer Tat verführen, die das Strafgesetz ein Verbrechen nennt und nach paragraphierter Norm aburteilt.

Krankheit der Justiz. Die Frage muß gestellt werden, ob Bruckners Diagnose richtig ist. Wir müssen sagen: sie ist es nicht, ist es darum nicht, weil ja der Autor selbst nach vorgefaßtem Ratschluß, sagen wir's glatt heraus: aus gewollter Tendenz, die Krankheitsbilder konstruiert, mit der Willkür und Allmacht des Autors die Justiz mit Blindheit schlägt. Was beweist es, daß seine Vorsitzenden, seine Staatsanwälte blind sind (wie bezeichnend, daß seine Verteidiger fast stumme Personen sind!) – es beweist jedenfalls nicht, daß in der Praxis des wirklichen Lebens jeder Fall die hier gewollten Krankheitszüge trägt; vielmehr, diese Praxis kennt ja den Grundsatz, der Bruckners

Juristen unbekannt ist: *in dubio pro reo*. Und wenn Bruckner statt vier zehn oder hundert solcher Fälle konstruierte, – gegen die wirkliche Rechtspflege beweist er damit nichts, beweist höchstens, was nicht bewiesen zu werden braucht, daß eine dramatische Konstruktion eben kein Beweis ist. Es gibt Richter, die Wahrheit finden, und gibt Richter, die sie nicht finden. Wenn Bruckners Richter insgesamt sie nicht finden, – ein Richter des wirklichen Lebens, der sie findet, straft diese Kollegen auf der Bühne Lügen und rechtfertigt gegen sie die Rechtspflege.

Es ist sehr bezeichnend, daß von der Bühne her diese Tendenz verpufft, und daß Wirkung und Eindruck allein ausgehen von der Menschlichkeit des Volksstückes. Von dem Kampfe des Weibes um den Mann und gegen den Mann. Lucie Höflich ist strahlender, menschlicher Mittelpunkt in aller Tendenzmacherei. Wie sie liebend um den Mann kämpft, wie sie, die Mörderin, auf ihn den Mordverdacht sitzen läßt –, ein ergreifendes Bild starker, aufgewühlter Leidenschaften, in allem Realismus von antiker Derbheit und Größe. Prachtvoll neben ihr in humorgesättigten Farben der Mann: Hans Albers. Eben noch ein exzentrischer Grotteskkomiker in der Revue, überrascht er hier durch eine Dichtheit und Konzentration der Charakteristik, die ihn in die vorderste Reihe der seriösen Menschendarsteller rückt: eine Wandlung und Entwicklung von exzeptioneller Einzigartigkeit. Und als dritte im Bunde rückt diese Volksstückszene in den Vordergrund alles Geschehens Maria Fein: als Nebenbuhlerin, die das Opfer der Eifersucht wird, von einem Realismus in Erscheinung und Sprache, der die einstige pathetische Heroine nicht mehr ahnen läßt.

Aus der fast unübersehbaren Fülle der Gestalten seien nur noch ein paar Profile festgehalten: Sonik Reiner und Erwin Faber als das Elternpaar, das in diesen Strudel des Geschehens hineingerissen wird; Wiemann und Gründgens als die Vertreter der abnormen Triebhaftigkeit; Tiedtke, Carl Goetz, Gronau, die die vom Autor selbst preisgegebenen undankbaren Posten der Justizvertreter wacker verteidigen.

Zur Bewältigung des komplizierten szenischen Apparates nahm der Regisseur Hilpert seine Zuflucht zu einer Art Kreisler-Bühne. Dadurch erreichte er eine schnelle Abwicklung der Vorgänge, ohne doch die Gefahr der Zersplitterung bannen zu können,

die nun einmal die schnelle Folge der in kurzen Abständen auf- und abgeblendeten Guckkastenbilder mit sich bringt. Wie denn schon in der Struktur des Stückes die blitzartig wechselnden Schauplätze einen einheitlichen Gesamteindruck gefährden und allmählich Abspannung erzeugen. Der Beifall des anfänglich stark interessierten Hauses ließ denn auch merkbar nach und blieb schließlich nicht unbestritten. Nur in den begeisterten Rufen nach der Lucie Höflich fand sich alles einmütig zusammen.

- *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*

KRÜNES, Erik, «Ferdinand Bruckner enttäuscht!». Uraufführung *Die Verbrecher* im Deutschen Theater. *Berliner Illustrierte Nachtausgabe*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p. 424-425.

Als der Vorhang zum zweitenmal fiel, rief die Mehrheit im Publikum nach dem Autor. Weiß Gott, wo er war. Der mysteriöse Zauber, der seinen Namen umgibt, konnte nicht genügen, nicht befriedigen. Wer ist Ferdinand Bruckner?

Auf jeden Fall ein studierter Mediziner, der alle physischen Schwächen seiner Mitmenschen kennt, und ein schlechter Jurist, dem die Phrasen gegen die Justiz mehr gelten als formales Recht und Gerichtszeremonien. Wenn er zum Schluß seinen Dichter, der bezeichnenderweise Kummerer heißt, gegen die Ordnung von heute philosophieren läßt, wenn er den kühnen Satz verkündet, daß letzten Endes alle Menschen Verbrecher sind, dann bleibt seine Logik ohne Begründung, dann verglimmt seine glühende Dramatik in einen lyrischen Monolog, der nach dem grellen Geschehen sein schwacher Schlußpunkt ist.

Das Drama schildert Erlebnisse und Schicksale, die zwei Stockwerke eines großen Hauses füllen. Oben, unter dem Dachboden, wohnt ein stellungsloser Kellner. Tunichtgut heißt er, und er macht seinem Namen Ehre. Ihn liebt die Köchin aus der Herrschaftswohnung, jene starke Frau, die dienend den Rücken krümmt und nur einen fanatischen Lebenstraum kennt, den des Zusammenlebens mit dem reizenden Fallotten²¹³. Sie verteidigt diese Hoffnung mit der Gewalt ihrer Hände, sie erwürgt die

²¹³ Fallotten: Falott, Gauner.

Nebenbuhlerin, die Wirtin im nächtlichen Keller, und sie hat den Mut, den nur großzügige Eifersucht so beharrlich gestalten konnte, ihre Tat selbst dann nicht zu bekennen, als den schuldlos Verdächtigten, ihren Kellner, der Strick erwartet. Lieber nimmt sie Veronal.

Parallel zu diesem blutigen Geschehen läuft das Drama der ledigen Mutter, die mit seligem Optimismus das uneheliche Kind zur Welt bringt, um es dann, als Hunger und Not drohten, zum Selbstmord ins Wasser mitzunehmen. Das arme hilflose Wesen ertrinkt, die Mutter aber wird gerettet, um von dem irdischen Richter acht Jahre Zuchthaus zudiktiert zu erhalten.

Im dritten Zimmer wohnt als möblierter Mieter ein junger Mann, der sich in die späten Reize einer Vierzigjährigen vergafft und aus blinder Liebe zu ihr zum Defraudanten²¹⁴ wird. In der vierten Wohnung vollzieht sich der Abstieg einer verarmten Familie, im fünften Raum bekommt ein geschlechtlich Verirrter die Strenge des vielgenannten Paragraphen 175 zu spüren, während nebenan sein feister Bruder straflos die wildeste heterosexuelle Orgie feiert. Irrungen, Wirrungen, simple Alltagsmenschen werden auf diese Weise geschildert, nicht gestaltet, und das Milieu wird immer drückender.

Unbarmherzig arbeitet der Autor in dem dramatischen Bau darauf los, die Vorbedingungen für seinen lyrischen Abgesang zu schaffen. Trotzdem muß er in seinen Absichten scheitern. Denn das, was er beweisen will, kann er doch nicht begründen.

Ein buntes Drama in vielen Bildern, das fast gleichzeitig auf sechs Schauplätzen vor sich geht, das anfangs interessiert, dann aber doch ermüdet. Bühnenlicht stammt in den Zimmern des großen Puppenhauses bald hier, bald dort auf und beleuchtet grausame, harte, bittere Schicksalsdetails. Das Milieu ist geglückt, nicht zuletzt durch Hilperts flotte Regie.

War Bruckners Erstlingswerk *Krankheit der Jugend* ein Versprechen für künftige Erfolge, so ist dieses Stück die Enttäuschung eines großen Talents.

²¹⁴ Defraudanten: *Defraudant*, hier: jemand der Geld unterschlägt.

Auch das Publikum kam bald zu dieser Erkenntnis, und in den Beifall, mit dem die Leistungen der Schauspieler ausgezeichnet wurden, mischte sich das Zischen der erbosten Galerie, die im Deutschen Theater noch immer die oberste kritische Instanz sein will.

Die Höflich schuf eine Meisterrolle. In dieser einfachen Köchin, die mit zitternder Hand, aber sonst mit äußerlicher Seelenruhe einen Meineid schwört, müssen die schlechten Triebe gegen alle angestammte Bravheit triumphieren. Erschütternd, wie diese herbe Frauengestalt ihr abenteuerliches Schicksal erleidet. Der Filou von einem Oberkellner ist Hans Albers, und er spielt ihn mit einer realistischen Virtuosität, die erkennen läßt, welche große Begabung in ihm durch die Revue dem ernstesten Drama entzogen wurde.

Neununddreißig Personen nennt der Zettel. Unmöglich, ihn abzuschreiben. Erwähnen jedoch muß man Gründgens als lasterhaften Jungen, Wiemann als Opfer seiner Sexualveranlagung, einen neuen Mann, Erhard Siedel, als frechen Genießer, und Tiedtke, Carl Goetz und Gronau als starke Typen in der Gerichtsszene.

Es konnte trotz aller Mühe in Regie und Ausstattung kein Erfolg werden. Die Frage aber lebt weiter: Wer ist dieser Ferdinand Bruckner? Denn als dramatische Hoffnung bleibt sein Name auch weiterhin in Geltung, und vielleicht wird das nächste Stück sein großes Werk.

- Deutsche Tageszeitung

KUBSCH, Hugo, «Die Verbrecher. Deutsches Theater». *Deutsche Tageszeitung*, 24-X-1928, p. 6.

Nach der *Krankheit der Jugend* ist dieses neue Stück von Ferdinand Bruckner ein Abstieg.

Als soziologischer Kritiker vermenschlicht Bruckner seine Argumente mit billigen Gefühlen; als Ankläger gegen die Justiz holt er sie aus einem Phrasentümpel; als Dichter beschwert er sie mit überlebtem Naturalismus. So schwächt er alle Argumente

ab, was ihm besonders schadet, weil er im Geistigen, im Analytischen stark und überzeugend sein kann.

Wenn Bruckner, der Arzt, ins psychoanalytische Fahrwasser kommt, packt er, ergreift und überzeugt er; denn er ist ein begabter Seelenlüfter; er versteht es, mit Nuancen zu arbeiten, mit einem Wort, mit einer matten Geste einen Charakter zu entschleiern.

In der *Krankheit der Jugend* hatte er diese Fähigkeit geschickt für die dichterische Aufgabe ausgenutzt: die dramatisierte Psychoanalyse hatte einen poetischen Unterstrom. Hier werden das Poetische und das Psychologische von der in den Vordergrund gestoßenen Gesellschaftskritik und von der platten „Anklage“ gegen die Justiz gleichsam überschrien.

Es „passiert“ viel in diesen drei Akten: Mord, Erpressung, Abtreibung, Kindesunterschiebung, Diebstahl, Meineid, Unzucht. Und alles in einem Haus. Das Ganze ist ein breiter, geschwätziger Vostadtfilm mit negativem Vorzeichen: die Schurken kommen hier nicht ins Loch, sondern die armen Unschuldigen, die vom Schicksal Geschlagenen, die triebhaft und „unbewußt“ Verbrecher werden, dem Strafrichter verfallen und nachher als „Opfer der Justiz“ in Leitartikeln ausgeschlachtet werden.

Bruckner hat sozusagen die Vorderwand eines Hauses abgenommen und läßt den Zuschauer in die Wohnungen sehen. Die Schicksale laufen nicht nebeneinander her, die Menschen leben nicht isoliert, sondern alle sind irgendwie menschlich verkettet. Das ist nicht mal kramphaft gemacht. Die Hauptfigur, die Köchin, die aus Eifersucht ihre Nebenbuhlerin erwürgt, wird nicht auffällig in den Vordergrund geschoben. Aber besser: sie wird verdrängt von der Fülle der Geschehnisse.

Der Zuschauer muß aufpassen, daß er bei dem raschen Wechsel der Szene (in jedem Zimmer gleichsam entwickelt sich ein Kapitalverbrechen) nicht den Zweck der Handlung verliert, denn der Zweck ist für Bruckner wichtiger als ihr Sinn: der Zweck, dem Zuschauer deutlich, manchmal überdeutlich zu demonstrieren, wie Verbrecher

„werden“, wie sie zur Tat kommen oder (im Sinne Bruckners): wie die Tat zu ihnen kommt. Aber alle diese Dinge: Verbrechen, wüste Ausschweifung, Not, Habgier sind nur die Voraussetzungen, nur der Auftakt, das Vorspiel für den Gerichtsakt, in dem gleich vier Prozesse nebeneinander erledigt werden.

Hier gibt Bruckner größtes Theater. Er macht Ansätze zur Satire, bleibt aber in den billigen Tricks hängen; er spekuliert auf die Gefühlsduselei der Naiven und hat nicht den Mut, wenigstens eine der vier Gerichtsverhandlungen exakt und möglichst verlaufen zu lassen. Seine Tendenz ist dick und billig und ohne Kraft. Auch im dritten Akt dringt sie nicht durch.

Der Regisseur Heinz Hilpert hat das Mietshaus mit Hilfe der Kreislerbühne zu einem lebendigen „Schauplatz“ gemacht. Es gelingt ihm zwar, Einheit und Zug in die manchmal zerflatternde und unter Wiederholungen leidende Handlung zu bringen. Er hat vor allem die richtigen Leute an die richtige Stelle gebracht, wenigstens in den Hauptrollen.

Lucie Höflich, Mörderin aus Liebe und Eifersucht ist so klassisch wie in ihren besten Rollen ihrer besten Zeit. Sie ist die Frau, die zur Tragik nicht die große Geste nötig hat, die den tiefsten, innerlichsten Schmerz schon im Zucken der Mundwinkel offenbart.

Hans Albers ist als Kellner Tunichtgut ein Vorstadt-Casanova von starken Graden; er überrascht mit seiner unaufdringlichen, klaren Psychologie. Aus der Fülle der Gestalten seien noch genannt: der junge Gustav Gründgens, der sich überraschend schnell entwickelt, Mathias Wieman, vielleicht ein wenig zu schmerzhaft weich, Maria Fein, Erwin Faber, Georg Gronau, Erhard Siebel.

Hilpert hätte den straffen, manchmal widerlichen und peinlichen Naturalismus Bruckners ruhig mildern können, ohne dem Ganzen zu schaden. Zarte Seelen seien gewarnt, diese *Verbrecher* sind streckenweis ein starker, aber kein erfreulicher Theaterabend.

- Hamburger Nachrichten

Anonym, «Bruckners *Verbrecher*». Uraufführung bei Reinhardt. (Auszug aus Sammelrezension). *Hamburger Nachrichten*, 25-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I.* Berlin: Weidler, p.439-440.

Im Deutschen Theater gab es am Dienstag eine Uraufführung, die sicherlich die aufwühlendste der bisherigen Spielzeit war. Ferdinand Bruckner, der Verfasser der *Krankheit der Jugend*, hat sich in dem Schauspiel *Die Verbrecher* jedenfalls außerordentlich entwickelt. Machte er dort einen Vorstoß ins Sexual-Pathologische der heutigen Jugend, so unternimmt er es diesmal, ein großes Weltbild aufzurollen mit viel Unmoral und angehängter Moral nach seinem Sinn. Indem er das bühnentechnisch eigenartige Experiment durchführt, den Vertikalschnitt eines Wohnhauses durch drei Stockwerke aufzuzeigen, so daß wir fast gleichzeitig das Leben und Treiben von sieben Parteien mit ansehen – kam es ihm inhaltlich darauf an, einen Querschnitt durch das Leben des heutigen Deutschland zu legen, der, in Klammern gesagt, an Trostlosigkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Im zweiten Akt sucht er dann in gleicher Mannigfaltigkeit und mit ähnlichem Querschnitt eine großzügige Satire auf das heutige Justizwesen zu geben. Dieser Akt wirkte außerordentlich stark, und mag man auch gegen die Tendenz des Verfassers berechtigte Einwendungen erheben, muß doch eine bemerkenswerte Entwicklung seines Talents festgestellt werden. Der dritte Akt bedeutet eine Rückkehr und Fortsetzung zu den Vorgängen des ersten, wirkte aber erheblich schwächer.

Durch die vielen Abwandlungen ähnlicher Motive erschöpft er sich und den Zuschauer. Da er dramatische Kurzgeschichten aufreißt, kommt er nie zu einem befriedigenden Abschluß, er muß immer von neuem einsetzen und überzeugt nie, da er keinen Vorgang seelisch zu montieren versteht. Er handhabt die Mittel allermodernster Bühnentechnik, aber es bleiben immer nur Mittel, der Inhalt fehlt. Und wenn Bruckner im zweiten Akt eben diese Mittel zu einer umfangreichen Satire auf die Justiz verwendet, vier Prozesse nebeneinander spielen läßt (wo natürlich die Unschuldigen bestraft, die Schuldigen freigesprochen werden) so versagen diese billigen Anekdoten vom „dummen Richter“,

weil die Geschehnisse nicht im Kern getroffen und nicht durch das Wort gedeckt werden. Seine ganze Kindlichkeit aber denunziert Bruckner im dritten Akt. Da setzt er Lesefrüchte! Das in allen Ansätzen erschöpfte Thema sucht er anzukurbeln durch theoretische Kraftanstrengungen, Leitartikel, die für neu und tief zu halten, man wirklich sehr jung sein muß, werden abgehaspelt, hemmungslos bricht das Bücherregal Bruckners über uns zusammen und alle Lehrsätze seiner literarischen Übungsstunden laufen bunt wie Käfer aus einer hingefallenen Schachtel durcheinander.

- *Dresdner Neueste Nachrichten*

BIE, Oscar, «Ferdinand Bruckner: Die Verbrecher». *Dresdner Neueste Nachrichten*, 25-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p.436-437.

Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*. Aus Berlin wird uns geschrieben: Im Deutschen Theater fand mit großem Erfolg die Uraufführung des neuesten Stücks von Ferdinand Bruckner statt, *Die Verbrecher*. Der Autor, in weitesten Kreisen persönlich unbekannt (er soll ein Arzt sein, der mit einem psychisch Kranken in der Welt umherreist), ist durch sein Stück *Krankheit der Jugend* bekanntgeworden, das sexuelle Erscheinungen mit einer großen dichterischen Kraft behandelt. Auch dieses Stück behandelt kriminalistische Probleme, aber es ist ein Tendenzstück mit der freilich nicht mehr neuen Beobachtung, daß die Gerichte nicht immer im Sinne der Menschlichkeit und der wahren Gerechtigkeit zu urteilen imstande sind. Es handelt sich um eine Vereinigung von allen möglichen Kriminalitäten, als da sind Kindesunterschabung, Kindesmord, Selbstmord, Mord an einer Nebenbuhlerin, Homosexualität, Erpressung usw.

Der Autor vereinigt diese Verbrechen in einem Hause, so daß wir abwechselnd oder auch zusammen in verschiedene Zimmer blicken, in denen diese Dinge vorbereitet werden oder ihre Wirkung ausüben. Alles in einem scharfen Kontrast der reichen und der armen Welt, der Verlogenheit und dem Streben nach Wahrheit. Dies ist der erste Akt. Es ist nicht zu leugnen, daß die Ineinanderstaffelung der verschiedenen Schicksale und ihre scharfe Zuspitzung einen großen Eindruck machen und die Qualitäten des Autors nach der dichterischen Seite offenbaren. Aber im zweiten Akt tritt eine Wendung ein. Die Folgen der verschiedenen Verbrechen werden bei Gericht verhandelt

und wieder sehen wir in vier verschiedenen Gerichtssäle, die nacheinander ihre Sitzungen abhalten, indem sie immer ineinandergreifen und die Schlußworte der einen Versammlung von der andern aufgenommen werden. Hier wird in sehr gewöhnlicher und abgenutzten Form das Motiv der irdischen Ungerechtigkeit gezeigt. Die Schicksale werden hier breitgetreten in einer trivialen Öffentlichkeit, die die Menschlichkeit zwar betont, aber zugleich verhöhnt in der Allgemeinheit dieses Verfahrens, das schon in hundert Stücken vorgenommen worden ist. So wird der dichterische Faden fallengelassen. Es wird ganz Tendenz, und wir interessieren uns weniger für die Urteile des Gerichts, als wir uns vorher für die Schicksale der Menschen interessiert haben.

Im dritten Akt werden wieder die Schicksale selbst aufgenommen, und wieder blicken wir in die verschiedenen Räume eines Hauses, in denen die Tragödie weiter geht. Aber das fällt ab. Bis auf wenige Momente haben wir das Interesse an diesen Vorgängen verloren, und können uns nicht mehr in die dichterische Welt hineinfinden, die uns zuerst so angenehm und sogar so erschütternd berührt hat. Gleichwohl sind die Szenen mit großem dramatischen Geschick und Feuer geschrieben und verfehlen nicht ihre momentane Bühnenwirkung, zumal die Aufführung unter Hilperts Regie ausgezeichnet schattiert und nuanciert war, so wie wir es in einem Reinhardt-Theater gewöhnt sind. Unter den vielen einzelnen Darstellern trat vor allem Lucie Höflich hervor, die eine Köchin spielt mit aller Ranküne ihrer Liebe bis zu dem tragischen Ende. Es war eine Tiefe des Empfindens und eine Kunst des Gestaltens darin, die das Stück künstlerisch wertvoll macht, weil wir hier das glaubten, was wir schwächeren Darstellern nicht so recht glauben können. Das Publikum war sehr begeistert, klatschte unzählige Male, aber der Autor ist in Berlin nicht anwesend und wird erst in der Ferne von seinem großen Erfolge erfahren, der ihn zugleich ermuntern, aber auch belehren wird.

- Berliner Morgenpost

OSBORN, Max «*Die Verbrecher. Ferdinand Bruckner im Deutschen Theater*». *Berliner Morgenpost*, 25-X-1928.

Wer dieser merkwürdige Ferdinand Bruckner eigentlich ist, war noch nicht ermittelt. Gesehen hat ihn bisher niemand. Existiert er überhaupt? Oder versteckt sich einer von

denen, die in seinem Auftrag verhandeln und korrespondieren, hinter der Maske eines gut erfundenen Namens? Das Geheimnis wird ein bißchen reklamehaft, aber doch auch ganz lustig gehütet.

Schließlich kommt es nicht darauf an. Wichtiger ist, dass „Ferdinand Bruckner“ eine große Begabung und eine Hoffnung unseres Theaters ist. Das bewies seine *Krankheit der Jugend*. Das beweist jetzt, obschon weniger schlagend, sein Schauspiel von den *Verbrechern*.

Es ist eine seiner dramatischen Anklagen gegen die Irrungen unserer Rechtsbegriffe und unserer Rechtsprechung. Nicht gerade etwas Neues. Man kann auch nicht sagen, dass dabei neue Gedanken oder wenigstens Gedankenformulierungen überzeugend herauskommen. Der dritte Akt, der es versucht, ist darum leider der schwächste. Aber es werden Menschen und Einzelschicksale zur Debatte gestellt, und gleich ein ganzer Knäuel, die mit außerordentlich plastischem Griff interessant und lebendig gemacht sind.

Da Bruckner mit seiner pessimistischen Weltbetrachtung möglichst ins Allgemeine gehen will, reiht er eine ganze Schnur gleichzeitiger Fälle auf. Wie der „hinkende Teufel“ von Lefage die Dächer von Paris abhob, um in die Wohnungen zu gehen, reißt er die Vorderwand eines modernen Hauses herunter, so dass wir in die Zimmer blicken. Es steht auf der Bühne ein szenisches Gerüst von zwei Stockwerken, in jedem drei Raumteile. Im ganzen also sechs kleine Schauplätze, die abwechselnd beleuchtet und benutzt werden, kinohaft, mit Erinnerung an Meinhard-Bernauers Kreisler-Bühne. Man kann aber auch mehrere Segmente zu gleicher Zeit herausheben, kann Übergänge schaffen, kann sogar zum Finale alles zusammen erhellen.

In diesem merkwürdigen Gebäude hausen die verschiedenartigsten Menschen, die mit den Menschengesetzen in Konflikt kommen. Eine Köchin liebt einen stellungslosen Kellner und erwürgt die Schankwirtin, mit der er sie betrügt. Ein bitterarmes Tippmädchen will mit ihrem unehelichen Kind ins Wasser gehen, wobei sie selbst gerettet wird: „Kindesmord“! Ein paar junge Homosexuelle werden in Erpresser und

Meineidsfachen verwickelt. Ein anderer Jüngling, anständiger Gemütsart, wird wegen Diebstahls aus edlen Gründen angeklagt (warum, ist mir nicht ganz klar geworden). Das wird alles scharf und rund geformt und mit Spannungen hingesezt. Nicht übel, wie die verbindenden Fäden geknüpft sind. Doch dann geht es sachte ins Lehrhafte, sogar ins Juristisch-Lehrhafte. Im zweiten Akt hat die Bruckner-Bühne vier Raumteile: in jedem wird ein Prozeß verhandelt. Es soll uns nachgewiesen werden, was ich aber schon einmal irgendwo gehört haben muss, dass Gerichtssitzungen, kriminelle Untersuchungsmethoden, Wahrheitsvermittlungen vor den Schranken, überhaupt Anwendung von Paragraphen auf menschliche Angelegenheiten grausam, unsichere, tückische, verzweifelte Dinge sind. Nun, es macht nichts. Dergleichen kann immer wieder eingehämmert werden. Hier geschieht es mit nicht gerade originellen, doch wirksamen Mitteln. Den Richtern wird feste die Wahrheit gesagt, was ja im Theater billiger ist als in Moabit. Zum Schluß marschierten die Gegenbeispiele auf. Der Kellner wird wegen Ermordung zum Tode verurteilt und die Köchin muss sich selbst durch Veronal hinrichten. Das Tippmädchen kommt ins Zuchthaus, aber dem Dienstmädchen, das sich einer in diskreten Angelegenheiten erfahrenen Frau anvertraut, wird nichts geschehen. Der anormale junge Kaufmann, der schmerzvoll unter seiner Lage leidet, wird verhaftet, während sein kühler, schleimiger Kollege unbehelligt in seidenen Pyjama mit einem männlichen Liebsten wirkt. Der Dieb aus Anständigkeit muß seine „Bewährungsfrist“ nutzen, um nach Amerika zu fliehen, während der gewußte Schieber sich beim Cafe mit halbnackten Weibern herumwälzt. So ist die Welt, sagt Bruckner. Nur, es kommt nicht sehr kraftvoll heraus.

Gespielt wird unter Hilperts Regie ausgezeichnet. Weithin strahlt über alle Lucie Höflich, die Köchin. Die Figur ist dem Verfasser ungewöhnlich gelungen: diese destruktive Rächerin des Hinterhauses von Liebe und mütterlicher Sehnsucht so ganz, so leidenschaftlich erfüllt, von ihrer Enttäuschung so verhärtet, daß alles andere von ihr abgeleitet. Die Höflich macht daraus mit wahrhaft unerhörter Großartigkeit des Spiels etwas Unvergeßliches: mit beiden Füßen auf der Erde, doch als Heldin und Opfer der Unbedingtheit ihres Gefühls unmittelbar ins heroische aufsteigend, im Reden und im Schweigen ein Mensch, der mit Gott selbst sich auseinandersetzt. Überraschend daneben der Kellner von Hans Albers, einfach-lebensvoll und von natürlichem Humor.

Eine Unzahl Mitwirkender schließt sich an. Kennen wir davon Illa Grüning, Sonik Rainer, Maria Fein, die handfeste Wirtin, die Herren Wiemann, Gründgens, Faber, Tiedtle, Gronau.

- Kölnische Zeitung

Anonym, « Berliner Theater. Die Verbrecher von Ferdinand Bruckner». *Kölnische Zeitung*, 26-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 440-441.

Die Juristen mögen sich bei Herrn Bruckner für dies Stück, das im Deutschen Theater mit jubelnden Beifall und mit mäßigem Protest aufgeführt wurde, bedanken. Denn wenn die Grundsätze, die dies Werk predigt, angenommen würden, so wäre es überhaupt unmöglich, in irgendeinem Staat noch Recht zu sprechen, und die Gesellschaft könnte abdanken vor ihren natürlichen Feinden. Doch um so etwas macht sich das Parkett im Deutschen Theater keine Sorge. Nachdem es im Frühling dieses Jahres den jungen Dr. med. Bruckner aus Wien mit seinem schwachen Stück Krankheit der Jugend im Renaissancetheater als Theaterdichter entdeckt hatte, beeilte sich Reinhardt, sein zweites Stück, Die Verbrecher, für das Deutsche Theater zu erwerben, und der Erfolg gab ihm recht. Reinhardt verdankt allerdings diesen Erfolg nur seinen aufgezeichneten Schauspielern: die Aufnahme des recht matten dritten Aktes war schon kühl. Bruckner, dem ein gewisses Theatertalent nicht abzusprechen ist und der einen sauberen Dialog zu schreiben versteht, ist im Aufbau und in der Begründung seiner Handlung – es sind eigentlich vier Handlungen – nicht geschickter als im ersten Stück, ja, die unkünstlerische Tendenz tritt hier noch stärker hervor und stößt den feiner Empfindenden ab. Er gebraucht denselben Kniff wie damals und führt uns lauter anormale Typen, die er aus seinen Krankenlisten kennt, als normale Vertreter heutiger bürgerlicher Jugend vor. Wann wird sich diese Jugend, die soviel kräftige und schwerwiegende Typen zählt, endlich einmal zu einem Protest aufraffen gegen die Zerrbilder, die man von ihr auf den Berliner Bühnen entwirft? Herr Bruckner stellt ein wahres Verbrecheralbum zusammen, das er mit mangelhafter Psychologie, aber mit eingehender Kenntnis des Strafgesetzbuchs vor uns aufschlägt. Er entwirft vier

verbrecherische Fälle, die dadurch verbunden sind, daß sie alle in demselben großen Mietshause, in Wien vermutlich, spielen. Der erste ist die tragische Geschichte des stellunglosen Kellners Tunichtgut, der ein ausgeprägter Lump, Zuhälter und Tagedieb ist, aber wegen gewisser Eigenschaften, die mit peinlicher Deutlichkeit hervorgehoben werden, bei der Damenwelt beliebt ist. Die Grundlage seiner Existenz liefert ihm die volksmäßig derbe Köchin Ernestine Puschek, die so blind in ihn verliebt ist, daß sie sogar Schwangerschaft vortäuscht, um ihn zu fesseln. Sie erwürgt dann aus Eifersucht eine Nebenbuhlerin, und als auf Tunichtgut der Verdacht fällt und er unschuldig zum Tod verurteilt wird, läßt sie das ruhig geschehen. Sie spricht nur am Schluß die beruhigende Absicht aus, sich mit Veronal umzubringen. Der zweite Fall ist der des Friseurs Schimmelweiß, bloße Erpressung. Er versucht solche an einem melancholischen Jüngling, Frank Berlessen, den er der Tatsache des Paragraphen 175 hat überführen können, und der am Schluß wegen Meineids abgeführt wird. Der dritte Fall ist der der Stenotypistin Olga Nagerle, Anklage wegen Kindsmord mit dem Ergebnis von acht Jahren Zuchthaus. Hier handelt es sich darum, daß sie beinahe abgetrieben hätte: als dies unterblieb, geht sie mit dem Kind ins Wasser. Ihr Verlobter, der Student Kummerer, redet in der letzten Szene gleichsam das Schlußwort, in dem er so haarsträubenden Unsinn über Recht und Staat vorbringt, daß ein Student im ersten Semester darüber erröten könnte. Der vierte Fall, der von Alfred Fischau, die Geschichte eines Vorbestraften, ist der uninteressante und verhältnismäßig harmloseste. Wer zuviel beweise will, beweist gar nichts. Wenn diese ganze Jugend, wie uns Herr Bruckner weismachen will, nur aus Verbrechergesinde besteht, dann hätten die Bolschewisten dreimal recht, und sie könnten sich bei dem bürgerlichen Dichter als Eideshelfer bedanken. Dichterisch sind eigentlich nur zwei seiner Figuren lebendig, und sie stammen aus dem Volke: das sind die des verlumpten Kellners und der handfesten Köchin. Um mit dieser Anhäufung von vier Handlungen fertig zu werden, hatte der Regisseur Heinz Hilpert zu dem Mittel der drehbaren Kastenbühne gegriffen, indem er beständig sechs Wohnräume eines Hauses, in dem abwechselnd die Szenen spielten, vorführte. Das Mittel wirkte nicht immer sehr geschickt, aber es ließ sich wohl nicht vermeiden. Der zweite Akt besteht nur aus den Schlußverhandlungen vor Gericht, in denen die Vertreter der Justiz mit kindisch naiven Mitteln karikiert sind. Darstellerisch war die Vorstellung glänzend, und das entschied den Erfolg. Der beruhte zunächst auf

der prachtvollen Leistung von Frau Lucie Höflich als Köchin Puschek, der eigentlichen Trägerin des Stückes. Nicht minder ausgezeichnet waren Hans Albers als Kellner Tunichtgut und Maria Fein als Wirtin Kudelka. Nachdem die Zuschauer jubelnd beklatscht hatten, daß es eigentlich gar keine Verbrecher gäbe und daß die Justiz vertrottet²¹⁵ sei, fuhren sie heim, sehr froh, daß ihnen die Schutzleute die Straße in Ordnung hielten und daß aus ihren Kraftwagen nichts gestohlen war.

- *Neue Zeit*

STERN, Walter Hermann, «Das Drama der Justizmaschine». Bruckners *Verbrecher* im Deutschen Theater. *Neue Zeit*, 26-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 442-444.

Die Zeitungsspalten glühen und zittern mit schreienden Buchstaben von sensationellen Prozeßberichten. Das Theater bringt Stücke, in denen Gerichtsverhandlungen Inhalt oder entscheidende Episoden sind. Probleme der Rechtspflege, Irrtümer der Justiz vor allem werden leidenschaftlich diskutiert ...

Aus dieser Stimmung entstand Bruckners Werk *Die Verbrecher*, in diese Stimmung schleudert der Dichter es hinein. Der Dichter ... Wer ist der Dichter? Ist es ein einzelner, sind es viele? So visionär das Ganze gestaltet, so aus einem Gußmaß, daß man denken muß, nur einer habe es in Nächten inneren Schauens aus sich heraus geformt.

Dieser Einzel- und Gesamtdichter Ferdinand Bruckner also entrollt vor uns ein Bild so vielfach ineinander verflochtenen Geschehens, wie man es wohl noch nie auf einer Bühne sah. Ein Haus im Querschnitt: viele Räume, mit Menschen darin, die ihr Schicksal leben, deren Erleben sich zu Kriminalfällen gestaltet.

*

Da schält sich heraus vor allem die sensationelle Mordsache jenes erwerbslosen Kellners, der – ausgerechnet! (etwas volkstückhaft-kindisch) – Gustav Tunichtgut heißt. Tunichtgut wird von der Herrschaftsköchin Ernestine Puschek gehätschelt und

²¹⁵ Vermutlich ist *vertrottelt* gemeint.

durchgefüttert. Daß er noch vier „Bräute“ neben ihr hat, weiß sie nicht. Vielmehr will sie ihn noch mehr an sich fesseln, indem sie ihm einredet, sie sei von ihm schwanger. Zu welchem Zweck sie von der im gleichen Hause wohnhaften halb verhungerten Stenotypistin Olga Nagerle ein Kind sozusagen auf Bestellung austragen läßt (man denke etwas an den Fall Kwilecki²¹⁶ und Hauptmanns *Ratten*).

Tunichtgut versieht aber bei der im gleichen Hause wohnhaften Gastwirtin Karla Kudelka, die ersichtlich aus Pommerellen²¹⁷ zugewandert ist, Liebesdienste, die entsprechend der außerordentlichen Qualität des Gebotenen hoch bezahlt werden. Ernestine, gewitztes, stämmiges, wild verliebtes Weib, erwürgt sie. Schluß. Tot. Sensation Mord! Und Ernestine, stierkalt und doch innerlich brennend, lenkt bewußt den Verdacht auf Tunichtgut, den Kavalier.

*

Weitere Handlungen: Olga Nagerle kann am Lieferungstermin ihr auf Bestellung ausgetragenes Kind nicht loswerden. Ernestine verweigert die Annahme wegen veränderter Umstände. Nach drei Wochen will Olga sich und das Kind ertränken. Das Kind stirbt, Olga bleibt am Leben. Bums: zweite Mordanklage.

*

Weiterer Fall: Frank Berlessen, in dessen Familie Ernestine als Herrschaftsköchin sich betätigt, fühlt „anders als andere“²¹⁸, wird von einem Herrn Schimmelweis erpreßt. Zahlt und zahlt, wozu ihn sein Freund und Gelegenheitsmacher Ottfried v. Wieg (hochparterre links, direkt unter Berlessens) noch ständig, sogar unter genauer Zitierung aller einschlägigen Paragraphen des Strafgesetzbuches, ermuntert.

Noch ein weiterer Fall: Frank hat einen Freund, Alfred Fischau, der wohnt bei ihnen möbliert. Frank liebt ihn, ohne daß der es merkt: Alfred vielmehr liebt Franks Mutter, will mit ihr fliehen, wird aber vorher zum Diebe.

*

²¹⁶ Die Gräfin Isabella Wesierska Kwilecki wurde 1903 der Kindesunterschlebung angeklagt.

²¹⁷ Pommerellen ist eine Landschaft an der Weichselmündung mit deutschen und polnischen Kultureinflüssen.

²¹⁸ Vielleicht Anspielung auf den Aufklärungsfilm *Anders als die anderen* (Regie: Richard Oswald, Premiere: 28.5.1919), der sich gegen den Paragraphen 175 wandte.

Auch bei denen v. Wieg begibt sich manches Finstere: Der zartbesaitete Ottfried ist geradezu ein Schwerverbrecher, aber eiskalt, unmerkbar; von der Justiz nicht zu verwunden. Mama v. Wieg hat irgendeine dunkle Sache mit Pretiosen gemacht, die Onkel Dietrich ihr anvertraut, Liselotte aber, Musikstudentin, ganz scharfe Anglegenheit, umkreist den Onkel, bis er sie heiratet und die Sache beigelegt ist.

*

Für die anderen aber naht der Tag des Gerichts. Ein unerhörter Eindruck, wie da vierfach auf der Bühne Gericht gehalten wird, wie eine Verhandlung nach der andern aufblendet, dunkel wird, eins ins andere übergreift, bis die vielfältige Maschine Justiz oder sagen wir, da das berlinische Lokalkolorit wohl durchgeführt ist, die Maschine Moabit, ihr Werk getan.

*

Resultate: Tunichtgut wegen Mordes zum Tode, Olga Nagerle: wegen Totschlags 8 Jahre Zuchthaus, Erpresser Schimmelweis: glänzender Freispruch, da Frank natürlich einen Meineid schwört, Alfred Fischau: 5 Monate mit Bewährungsfrist. Im Namen des Volkes. Alles, alles von Rechts wegen.

*

Nun könnte das Stück eigentlich zu Ende sein. Es geht aber noch weiter. Ja: neue Schicksale werden herangerollt.

Frank wird noch rasch des Meineids wegen verhaftet, sein widerlicher Bruder Josef benimmt sich im dritten Akt noch geiler und lumpiger als im ersten, seine Mutter wartet irgendwo an der Riviera auf den vorbestraften Alfred Fischau, die neue Zofe von Berlessens ist von einem Boxer leicht in hoffnungsfreudigen Zustand versetzt und wird umgehend gegen § 218 StGB.²¹⁹ verstoßen, Ottfried von Wieg steht ganz groß da, macht Geschäfte, schluckt dicke Provisionen: kurzum, das Leben geht weiter, und die Maschine der Gerechtigkeit wird nicht rosten ...

*

Wie herrlich diese Aufführung war, ist schon gestern gesagt.

Überraschend gut Maria Fein als liebende Budikersfrau²²⁰ mit westpreußischen Tönen. Glänzend wieder Gründgens (Ottfried), eine Note zu weinerlich Wieman (Frank), überzeugend widerlich Erhard Siedel als sein Bruder Josef. Und Ilka Grüning spielt mit, ein

²¹⁹ *Abtreibungsparagraph*, Strafgesetzbuch.

²²⁰ Budikersfrau: Budiker ist der Besitzer einer Kneipe.

paar neue oder halbneue Namen lassen aufmerken. Phoebe Monnard, Käte Lenz, Sonik Rainer mit blassem Dulderantlitz ist Olga Nagerle. Erwin Faber der Student Kummerer; Tiedtke, Carl Goetz, Netto, Gronau, Steckel: Gerichtspersonen, Teile der Justizmaschinerie.

Genug, genug – gedanklich, theatralisch, darstellerisch, Welch ein Erfolg!!

- *Die Welt am Montag*

FISCHER, Hans W., «Theater und Musik». *Die Welt am Montag*, 29-X-1928.

Dieser Ferdinand Bruckner, durch die *Krankheit der Jugend* mit einem Schläge berühmt geworden, wenn auch immer noch nicht bekannt, hat den Blick fürs unmittelbare Leben und den Griff, es dramatisch zu verdichten. Er schneidet die Wand eines Mietshauses auf, und schon liegen die Tragödien der Bewohner offen vor unseren Augen: die der Mutter, die für ihre Kinder betrügt, die der Köchin, die die Nebenbuhlerin erwürgt und den treulosen Liebhaber aufs Schafott schickt; die des homosexuellen Jungen, den ein halbherziger Kumpan zu einem Meineid verführt; die der armen Stenotypistin, die sich mit ihrem Kind ins Wasser stürzt und, selbst gerettet, des Mordes angeklagt wird; die des guten Burschen, der stiehlt, um mit einer geliebten Frau zu entfliehen. Und wieder fällt eine Wand und wir sehen in die grauenhafte Mühle der Gerechtigkeit, die Schuldige und Unschuldige durcheinander zermalmt und allenfalls die unbeschädigt lässt, die sich aufs Leben verstehen: den festen und den gelenkigen Schieber. Immer da sind die Wirkungen Bruckners ganz stark, wo er einfach die Dinge gibt, wie sie sich ihm darstellen: sie sprechen aus sich deutlich genug, es ist nicht nötig, eine Meinung oder gar Weltanschauung daranzurühren. Wo Bruckner das tut –in der größten der Gerichtsszenen oder am Schluß– lässt sofort die pralle Spannung nach, es entstehen Schwächen und Längen, während alles sanft so fest gefügt ist, daß, mit Goethe zu reden, keine Nadelspitze dazwischen Platz fände.

Die Aufführung unter Hilpert ist von großartiger Geschlossenheit (bis auf die wenigen Stellen, wo der Dichter selbst lasch wird): Schlag auf Schlag greifen die Szenen, in dem von Rochus Gliese geschaffenen Gehäuse blitzartig aufzeigend, ineinander; wir spüren eine geheime Verleitung aller Schicksale, das unsere einbegriffen, und die Personen

sind uns seltsam nahe. Aber sie leben in dieser Darstellung auch aus dem Vollen: diese Köchin der Lucie Höflich in ihrer ungeheuren Vitalität, ein Göttesgeschöpf über alle Wirklichkeit hinaus ins Reich der Wahrheit gespielt, eine der größten Leistungen, die man je sah; daneben der Kellner von Hans Albers, der auf einmal als ein Darsteller hohen Grades vor uns steht, der fast kühl objektiviert und doch von Leben strotzt; der fahle Abgrundsstoß von Gustav Gründgens mit seiner eleganten Verworfenheit; der zitternd ausgelöste Nervenmensch Wiemanns, das verwehende bleiche Märtyrergesicht Sonik Rainers, die dedizierte Deftigkeit Maria Fein als Wirtin, die zitternde Güte Dita Grünings, Fabers fanatisches Leidensantlitz, der Puppenkopf der Käte Lenz, Siebels Schieberfresse, Dohnbergs spitznäsige Gemeinheit: eine Galerie von eindringlichster Prägung in jedem Zug. Nicht so scharf ist die Zeichnung der Juristen; hier gibt eine ganze Kreatur eigentlich nur Karl Goetz in seiner rettungslosen Verkalkheit, und einmal erfreut ein warmer Ton bei Erich Walter. Aber dieser Bediener eines mechanisierten Justizapparates sind ja auch längst nicht so interessant wie die Opfer: ihr Leben spüren wir in der Vibration der eigenen Nerven als ein Stück lebendigsten Lebens.

- Berliner Tageblatt

ALSBERG, Max, «**Das Verbrechen im modernen Drama. Betrachtungen zu Bruckners Verbrechen. Von Rechtsanwalt Dr. Max Alsberg**», *Berliner Tageblatt*, 30-X-1928.

Auf die Mängel des neuen Dramas von Bruckner ist an dieser Stelle hingewiesen worden, aber es erscheint wertvoll, auch einen moderen Kriminalisten über seine Eindrücke zu hören.

Die Redaktion

Der moderne Realismus oder, um eine beliebige Formulierung der Gegenwart zu gebrauchen: die neue Sachlichkeit hat die Auffassung herrschend werden lassen, dass uns ein Kunstwerk ästhetisch nur dann zu befriedigen vermag, wenn es seinen Stoff aus dem Alltag holt. Kein Wunder, dass deshalb das Justizproblem dem dramatischen Schaffen unserer Zeit besonderen Anreiz und reichen Stoff gegeben hat. Denn wo ist das menschliche Schicksal, dessen Ablauf doch nun einmal das Thema des Dramas bildet, seiner auskristallisiert, als in der Vergangenheit mit dem Strafgesetz und dessen

Verwirklichung? Hier findet die wirklichkeitsdürstende Kunst Alltag und Schicksal zugleich. Ein Schicksal, das, wenn es auch gewiss nicht zufälligkeitsfrei verläuft, doch nicht rein zufälligen willkürlich erdachten Triebkräften ausgeliefert ist, sondern einer Gesetzlichkeit, die im eminentesten Sinne des Wortes sogar Gesetzlichkeit sein will. Doch gerade dadurch kann, wie paradox es auch auf den ersten Blick erscheinen mag, das tragische Moment des Schicksalserlebnisses bis zur letzten Schmerzhaftigkeit gesteigert werden. Sei es, dass die Gesetze, die sich das Leben selbst gegeben hat, im Sinne einer höheren Gerechtigkeit als lebensfremd bewiesen werden, sei es, dass gerade der Prozess der Anwendung des Gesetzes durch Irrtum Unrecht setzt, wo er Recht zu setzen glaubt.

Schon der klassischen Dichtung war das Verbrechen und seine Sühne kein unbekanntes dichterisches Problem; sie wandte sich ihm sogar mit besonderer Liebe zu. Die Gestalt der Kindesmörderin ist in der Goethe-Zeit immer wieder aufs neue dichterisch gestaltet worden. Dabei wurde das Problem in einem viel unkomplizierteren Sinne aufgefasst als es uns heute möglich ist; fast ausschliesslich unter dem Gesichtspunkt der Tragik und bürgerlichen Moral, für die Schiller am Schluss seines Gedichtes *Die Kindesmörderin* einen pathetischen Ausdruck fand, dessen Banalität für uns heute ungeniessbar ist. Der problemunbeschwerte Vorgang als solcher, ohne seine kriminal-ethische Vieldeutbarkeit, erschien als eine poetische Entdeckung für sich allein. Wie wäre es sonst möglich gewesen, dass Goethe den heute völlig mit Recht völlig vergessenen H. L. Wagner schon deshalb des Plagiats an seiner Faustdichtung bezichtigte, weil auch er in einem Trauerspiel eine „Kindesmörderin“ dargestellt hatte? Unsere Zeit hält sich bei der Frage der Neuheit des Stoffes nicht mehr auf, weil nur die Konflikte und Nöte, die aus unserem Zeitbewusstsein an den Stoff herangetragen werden, uns in Atem zu halten vermögen.

Man mag noch so viel dafür anführen, dass es nicht die eigentliche Aufgabe der Dichtung sei, lehrhaft zu wirken; an der Tatsache, dass wir in unserem Innern nur dann aufgewühlt werden, wenn wir die Dinge, die uns die Dichtung darbietet, in Beziehung zu seelischen und kulturellen Konflikten setzen können, wird dadurch nichts geändert. Eine Kindesmörderin, die, wie in Schillers Gedicht, nur mahnt, die Männerschwüren nie

zu trauen, die von ihrer Schönheit als der Falle ihrer Tugend spricht, muss in der Gegenwart notwendig ungehört bleiben. Denn unsere Zeit müht sich um die Frage, wie die Schuld der Gesellschaft die Schuld der Mörderin mindert; sie geht nicht an dem Widerspruch vorüber, der darin liegt, dass das Gesetz nur die dem Geburtsvorgang unmittelbar folgende physische Schwächung, nicht aber die mit der Existenz eines unehelichen Kindes weiter verbundene soziale und wirtschaftliche Not bei der Bestrafung der Täterin als einen Milderungsgrund anerkennt.

Vor allem aber: unsere Zeit ist darüber hinweggeschritten, dass das Verbrechen im Rechtssinne nichts anderes als eine verdammungswürdige Auflehnung gegen eine absolut gültige göttliche Weltordnung sei. Sie will die Strafe aus sich selbst gerechtfertigt sehen, nicht aus jenseitigen Sühnengründen, und sie möchte weiter in ihr ein produktives Mittel zur kulturellen Fortentwicklung erblickeln. So erklärt sich auch der Gedanke, den Tätern nach Möglichkeit bessern zu wollen. Deshalb interessiert uns heute bei der Kindesmörderin nicht ihre moralische, ja nicht einmal ihre individuelle Schuld, sondern in erster Linie der soziale Untergrund und die aus ihr psychisch hervorgewachsene Zwangssituation, die die Tat im Gefolge gehabt hat. Und Ähnliches gilt für alle Delikte, für die unserer Zeit die Erkenntnis aufgegangen ist, dass sie nicht mit moralischen, sondern mit somatischen Gründen zu erklären sind. Deshalb kann alles andere als eine plumpe Spekulation auf eine angeblich laszive Gesinnung unserer Zeit sein, wenn speziell das sogenannte Sexualdelikt in der heutigen Dichtkunst eine grössere Rolle spielt. Verstand und Herz müssen sich zu dem Trieb einen, die Seelen mit dem Sinn für wahre Gerechtigkeit zu durchdringen, nicht zuletzt durch Erweckung des Gefühls für die Mitschuld der Gesellschaft am Verbrechen, — das ist das dichterische Problem der Gegenwart, soweit es sich stofflich des Verbrechens bemächtigt. Wir begnügen uns heute nicht damit, das Verbrechen, wie es noch Shakespeare tat, nur phantasmagorisch zu sehen, wir wollen auch auf der Bühne nicht nur Geschöpfe der Phantasie, sondern, wenn auch erdachte, so doch mögliche Gestalten der Wirklichkeit erblicken, was natürlich nicht ausschliesst, sie dichterisch zu gestalten.

Zu diesem Ziel ist, wie keiner vor ihm, Bruckner in einem „Verbrecher“ vorgeschritten. Bei ihm finden wir, weil er Menschen schildern will, wie sie wirklich sind. Menschen,

deren Tun den psychologischen Gesetzen unterliegt, die uns die forensische Erfahrung übermittelt. Menschen, die in eine Tat verstrickt werden, die sie im Sinne des Gesetzes zu Verbrechern macht, aus denen aber ein sogenannter verbrecherischer Charakter, den eine vergangene Zeit in jedem Verbrecher suchen wollte, in keiner Weise spricht. Der Meineidige, von dem Unmögliches verlangt wird, wenn er sich zur Wahrheit bekennen sollte; die Mörderin, die in einem Wutzustand gehandelt hat, der für ihre primitive Psyche eine Notwendigkeit war und sie im Augenblick der Tat wahrscheinlich kaum erkennen liess, was sie anrichtete; die Kindesmörderin, die aus Motiven und unter Umständen gehandelt hat, wie sie schon oben hervorgehoben sind, das sind nur einige Typen, denen sich ähnliche aus gleicher Sphäre, andere aus komplizierterer Lebenssituation zugesellen. Sie alle werden von der Allmacht des Schicksals mitgerissen, sind Wollende nur im Dienste des Schicksals. Eines Schicksals, dessen Tragik gerade darin begründet ist, dass es sich gegen einen leidenschaftlichen Lebensdrang richtet, eines Schicksals, das aus der Tiefe und Notwendigkeit der Existenz hervorgeht, gegen das es sich zerstörerisch wendet. Und diese Tragik wird dadurch auf den letzten Gipfelpunkt getrieben, dass die recht behalten, die im Unrecht sind. Otfried, Schimmelweiss, Josef und der Boxer, die im Sinne des natürlichen Rechts und der natürlichen Moral gerichtet sind, bleiben Sieger oder doch wenigstens unangetastet. Nicht weil sie in eine forensisch nur erdachte Wirklichkeitsferne Welt hineingestellt werden, sondern weil das, was sie tun, um es ganz banal auszudrücken, entweder nicht unter einen Paragraphen des Strafgesetzbuchs fällt, oder weil die Möglichkeit, zur Wahrheit vorzudringen, letzten Endes eine Aufgabe ist und bleibt, die nur zu oft an den Grenzen menschlichen Erkenntnisvermögens scheitern muss. Dass der grösste Feind des Angeklagten in foro, um einer, wenn auch auf anderem Gebiet liegenden Selbstbelastung zu entgehen, zum letzten Retter des Angeklagten werden kann, ist eine Wahrheit, deren wir im Prozess Schimmelweiss inne werden, die aber nicht für ihn erfunden ist. Und dass auf der anderen Seite ebenso ein Zeuge, für den der Angeklagte alles bedeutet hat, ihn absichtlich ins Unglück schwören kann, ist ein Erkenntnis, die uns im Prozess Tunichtgut entgegentrifft, aber auch nicht erst für ihn entdeckt ist. Wenn die Pushek den von ihr selbst begangenen Mord auf ihren Geliebten abschwört, so braucht sie das gewiss nicht zu tun, um sich zu retten (ganz abgesehen davon, dass sie ersichtlich nicht mehr am Leben hängt), sondern weil sie ihre

Zeugenrolle wie leider so mancher dem Angeklagten ungünstige oder günstige Zeuge der Sache nach zur Richterrolle erweitert. Für sie hat der Angeklagte, von dem sie sich betrogen fühlt, die Bestrafung verdient. Ihr irreführendes Rechtsgefühl lässt sie ebensowenig wie andere Zeugen in gleicher Lage darüber klar werden, ob das, was sie sagt, mit der Wahrheit zu vereinbaren ist. Denn sie ist nur von dem einen Gedanken beherrscht, dass das Urteil, das sie durch ihre Aussage herbeiführt, von ihrem Standpunkt aus ein gerechtes ist.

Sieht man so die Fehlerquellen, die jede Urteilsfindung bedrohen, so sollte man auch nicht mit dem Dichter darüber rechten, dass die Richtergestalten, die er geschaffen hat, nicht als die Träger besonderer Weisheit und eines auch dem Laien eingehenden Gerechtigkeitsgefühls erscheinen. Der Richter kann nicht — an dieser Wahrheit darf der Dichter nicht vorübergehen — sich über das geschriebene Recht hinwegsetzen, und auch für ihn gelten die Grenzen, die jedem menschlichen Erkennen gezogen sind. Der Indizienbeweis im Falle Tunichtgut ist zwar erdacht, aber nicht erkünstelt. In der Indizienreihe, die geschlossen erscheint und anscheinend nur andeutige Indizien enthält, klafft eine winzige und doch entscheidende Lücke. Wer vermöchte zu sagen, dass eine solche Lücke im Ernstfalle gesehen und in ihrer vollen Bedeutung erkannt würde? Gewiss würde im Leben ein Angeklagter anders für seine Unschuld kämpfen. Und doch: die Übertreibung des Dichters ist feinstem psychologischem Einfühlungsvermögen entsprungen und sicherlich ehrlich gemeint. Das Vertrauen des Unschuldigen kann sich zu der —vielleicht krankhaften— Überzeugung steigern, dass das, was drohend gegen ihn aufsteigt, nichts anderes als ein Spiel sei. Der Kampf ums Recht als Spiel („Schrift oder Kopf“ sagt auf dem Korridor des Gerichts Ottfried), das ist die Symbolik dieser Dichtung.

- Die Literatur

HEILBORN, Ernst, «*Die Verbrecher. Schauspiel in drei Akten. Von Ferdinand Bruckner*». (Uraufführung im Deutschen Theater am 23. Oktober 1928). *Die Literatur*, Monatschrift für Literaturfreunde, herausgegeben von Dr. Ernst Heilborn. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, Einunddreißigster Jahrgang (Oktober 1928-Oktober 1929), p. 160-161.

Hatte sich der Verfasser der *Krankheit der Jugend*, Ferdinand Bruckner, in den Angaben einer wiener Zeitung (vgl. L. E. XXXI, 55) zu einer mystischen Dreieinigkeit verflüchtigt, so tritt er hier in seinem neuen Schauspiel als durchaus greifbare Individualität hervor. Ein Prestissimo-Naturalist. Einer, der den Wind des Tages um seine Nase hat und dem in eben diesem Wind die Rockschoße flattern. Ein Augenblicksphotograph und auch ein Gestalter. Ein Sensationsbeflissener und auch ein Grübler. Ein sichtlich Begabter, ein Könner, der aber in keinem Zuge die Bühne, den Reflektor und beider Möglichkeiten über der Literatur vergißt.

Er baut sich ein Dramenhaus und verkoppelt vier Dramen. Hat vom Lichtspiel gelernt und läßt die Szenen durcheinanderwirbeln. Gibt aber alsbald auch die tendenzgenehme Auswirkung, indem er im zweiten Akt ein Gerichtshaus baut, in dem die entsprechenden vier Gerichtsverhandlungen neben- und durcheinander zum Auftrag kommen: das lebendige Dasein des ersten Akts dem toten Gesetzesmechanismus konfrontiert. Und nicht genug damit, er läßt im letzten Akt seine Idee doktrinär auseinandersetzen. Nein! Nicht nur als Mechanismus stehen Gesetz- und Gerichtswesen dem Leben gegenüber, sie haben auch die gefährlich-gespenstische Eigenschaft der Automaten, Lebendiges anzulocken. Der Prestissimo-Naturalist flüchtet — denn hier ist Abschluß Flucht — in die Idee. Der künstlerische Reporter ist auch Leitartikler.

Ferdinand Bruckner hat den Griff, und die Gestalten seiner vier Dramen stehen als blutvolle Typen da: die Köchin, die ihre Rivalin würgt, ruhig mit zusieht, wie der Mann, an dem sie mit allen Fasern hängt, des Mordes beschuldigt, zu Tod verurteilt wird, ihm dann aber, ihrem Leben selbst ein Ziel setzend, voraneilt; die arme Stenotypistin, die von ihrem Studenten ein Kind erwartet, in allen erdenkbaren Nöten dahinsiecht — dann aber mit dem eben Geborenen ins Wasser geht, sich selber im letzten Augenblick rettet, und nun Kindesmörderin heißt; der Homosexuelle, der in Erpresserhänden, zum Meineid gedrängt, beinahe dazu gezwungen wird; der junge Fant, der an der Mutter seines Freundes, der Vierzigjährigen, mit infantiler Leidenschaft hängt und ihretwillen eine Kassendefraudation begeht. Womit die abgeschlossenen Dramen, keineswegs aber alle Dramengänger erschöpft sind. Denn es sind ihrer noch zahlreiche, die als

Verbrecher (mit und ohne Anführungszeichen) durch die Korridore dieses Dramengehäuses irren. Alle mit dem Kainszeichen auf der Stirn: Sexualnot der Jugend.

Blutvolle Typen, der Stunde und dem Augenblick abgejagt— aber Bruckner gibt doch auch mehr. An zwei seiner Gestalten wird er zum Dichter. Will sagen: hier sieht er individuell, gibt er im Charakter das Schicksal, schafft er der Physiognomie die Hintergründigkeiten.

Dieser Homosexuelle lebt ein wahrhaftes Doppeldasein; ist auch Weib; ist's bis in verräterische Seufzer hinein. Diese Köchin ist Sklavin und Gebieterin zugleich; buckt sich in jede Unwürdigkeit und darf den Weg ihres Schicksals doch hochehobnen Hauptes wandeln. Und beide Gestalten haben die Eigentümlichkeit, in dem Maße, in dem sie sich von dem normalen Empfinden entfernen einem näherzurücken. Näher und nahe; bis mitten ins Miterleben hinein. Das bewußt Reporterhafte wird hier zum unbewußt Dichterischen, die Bühnensensation zu Drama. Nicht uninteressant, diesen Prestissimo-Naturalismus von heute dem gemächlichen Naturalismus von vorgestern zu vergleichen. Kein Zweifel, er macht aus der Sexualnot eine Pikanterie. Er findet aber auch künstlerischen Übel im Tempo. Dem schärfer Zusehenden entschleiert sich vor allem eins: er läßt fünf gerade sein, und um das zu erreichen, schreckt er vor Taschenspielereien nicht zurück. Die *Verbrecher* lassen eine Reihe unbeantwortbarer Fragen dahinten. Um nur die wichtigsten anzudeuten: warum wird dieser Homosexuelle zum Meineid gedrängt, da sich der Meineid sofort doch als so nutzlos erweist, daß er alsbald des Meineids halber erneut vor Gericht gezogen wird? Wie kann der Unschuldige zum Tode verurteilt werden, da hier (außer einer aufgefundenen Uhr) kaum Indizien vorliegen, es sich auch schwerlich um Mord, sondern recht ersichtlich um Körperverletzung mit tödlichem Ausgang handelt? Welcher Art können die Erpressungen sein, dank deren die Gewinner des letzten Akts ihre Orgien feiern? Und ist dieser letzte Akt nicht mehr Eingangsakt zu neuem, als Abschluß des gegebenen Dramas?

Dieser Ferdinand Bruckner ist ein Könner —dennoch mehr eine Vorläufer- als eine Erfüllernatur. Man wittert aus seinem Werk etwas wie sich ankündigende neue

Bühnenkunst, aber wenn man sich von ihr reichere Vorstellungen zu machen sucht, denkt man schon kaum noch an Ferdinand Bruckner.

- Berliner Herold

Anonym, «Theaterzettel» (Der im Parkett. Auszug aus Sammelrezension). *Berliner Herold*, 28-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 446-447.

[...]

Das Theater-Ereignis der Woche war Ferdinand Bruckners *Verbrecher* im Deutschen Theater.

Daß er ein Dichter mit dem Ohre am Herzen der Zeit ist, bewies er, daß er in seinen beiden ersten Stücken gleich an die zentralen Probleme der Gegenwart heranstürmte, an die erotische Not, an die Rechtsnot.

Das Drama *Verbrecher* ist eine Dichtung: für die Verbrecher – gegen die Richter.

Für den Menschen gegen die Justizmaschine.

Nach Curt Goetzens *Hokuspokus*, der den Gerichtssaal in eine amüsante Abendveranstaltung umdekoriert hatte, war es dringend geboten, von der Tribüne der Bühne wieder einmal fünfzigtausend Theaterbesuchern das Grauen der Justiz zu zeigen.

Ein Tendenzstück?

Ja.

Aber von einem Dichter geschrieben. Das heißt: ohne falschen Ton.

Man kann nicht sagen, daß die Aufführung vollkommen durchgebildet wäre. Fünfzig Figuren hat das Stück – Riesenaufgabe für den Regisseur, jeden bis zur letzten Feinheit zu Ende zu modellieren. Lucie Höflich modelliert sich selbst. Hans Albers als der Kellner, der unschuldig zum Todesurteil kommt, war vollkommen, so lange er sich selber spielte, den Lebemann von der Hintertreppe. Als es galt, sich durch Schauspielkunst zu ergänzen, im Gerichtssaal, blieb die Leistung in sich stecken.

Vollendet bis in die letzte Paletotfalte²²¹ der koketten Seele: Gustaf Gründgens.

²²¹ Paletotfalte: ein Paletot ist ein Überrock, ein leichter Mantel.

Viel feine Studien in dem Ensemble. Himmel, was haben wir für prachtvolles junges Schauspielermaterial: Sonik Rainer, Walter Gynt, Ehrhard Siedel, Mathias Wiemann, Käte Lenz.

Heroisch in der Selbstverleugnung die tschechische Schankwirtin Maria Feins.

- 8 Uhr-Abendblatt

PINTHUS, Kurt, «**Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*. Deutsches Theater**». 8 *Uhr-Abendblatt*, 28-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 445-446.

Ein ähnlich starker Premierenerfolg ist kaum erinnerbar. Aber auch die durch einige Pfeifer noch geförderte Einmütigkeit des beifallsrasenden Publikums die den Regisseur und etwa dreißig Darsteller vielmals dem Ruf an die Rampe folgen ließ, vermochte nicht, den geheimnisumspinnenden Autor aus seiner Anonymität zu locken, so daß man immer noch nicht weiß, ob er der Berliner Theaterdirektor Tagger oder ein psychoanalytischer Wiener Arzt, der in Frankreich lebt, oder eine literarische Betriebsgesellschaft ist.

Das neue Stück ist in Technik und Problematik eine Fortsetzung, eine Erweiterung des Erstlings *Krankheit der Jugend*. Auch ein Fortschritt? In der Geschicklichkeit, blitzschnell viele Menschen hinzustellen, ihr Inneres, ihre Problematik aufzuzeigen, und aus dem Zusammenleben einer Gruppe von Individuen Dutzende von pathologischen Komplikationen zu entwickeln, ist es ein Fortschritt. Im Streben zur Einheitlichkeit, zur konzentrierenden und konzentrierten Wirkungskraft ist es keiner.

Das Stück ist ein Lehrstück, ein Aufklärungsstück, ein Tendenzstück, – jawohl! Und weil es für eine gute Sache von allgemeiner Wichtigkeit eintritt und diesen Zweck erfüllt, dabei äußerst wirksam ist, immer erregend, ohne unter das für solche Zeitstücke zu fordernde Niveau zu sinken, – deshalb ist es ein gutes Theaterstück. Womit noch lange nicht gesagt sein soll, daß es ein gutes Drama, ein großes Kunstwerk sei.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß der unbekannte Autor, nennen wir ihn, wie er sich selbst: Bruckner, den riesigen Erfolg weniger seiner dichterischen Begabung dankt, als der beispiellosen Mißachtung des Richterstandes und der heutigen Justizpraktik in allen Schichten des Volks.

Ein Querschnitt durch ein Haus wird gezeigt: ein Querschnitt durch die Menschheit. Alle Menschen in diesem Haus, also in der Menschheit, vom edelsten bis zum ordinärsten, sind Verbrecher. Wie Strindbergs *Traumspiel* durchhallt ist von dem Ruf „Es ist schade um die Menschen“²²², so Bruckners Stück von dem Leitmotiv „Wir sind alle Verbrecher“. Und von dem weiteren Motiv: Alles, alles geht weiter, ... wenn wir nicht einsehen, daß unsere Verbrechen nicht durch die Justiz, sondern nur durch die Erkenntnis und Änderung unseres Ich verhindert werden können. Denn im tiefsten Grunde sind wir alle: Verbrecher aus Liebe!

Verbrecherin aus Liebe ist der doofe Dienstbolzen, in dem plötzlich in einer Nacht der fesche Kellner eine so blöde, blinde Liebe wachpeitscht, daß dies nun hemmungslos hörige Mädchen, weil zur Liebe ein Kind gehört, das sie nicht bekommt, vor aller Welt sich ein Kind in den Leib redet, das sie bei der armen Nachbarin kauft, ... daß sie dann aus Eifersucht eine Rivalin erwürgt und, trotz ihrer Liebe, aus Liebe, weil das Verbrechen der Untreue gegen ihr heiliges Gefühl göttlicher Sühne bedarf, zuläßt oder gar zuwege bringt, daß der Treulose fälschlich, statt ihrer, zum Tode verurteilt und hingerichtet wird. – Dies ist nicht als Inhaltsangabe erzählt, sondern als Übergang zu der Feststellung, daß Lucie Höflich in der Gestalt des blonden, verbockten, ganz in sich lebenden und doch aufgerissenen alternden Mädchens die großartigste und dabei einfachste Leistung gab, die von einem Schauspieler weiblichen Geschlechts während der letzten Jahre zu sehen war. Wie sie aus beseligter Liebe in Dunkel und Wirrnis des Verbrechens und der Opferung des Liebsten und schließlich in den Tod getrieben wird; wie still und selbstverständlich dies in ihr und aus ihr geschieht, wie sie an Stellen, wo jede andere Darstellerin schreien würde, ihre Erregung zu unheimlicher Dämpfung sammelt, insonderheit ihr unvergeßlicher, gräßlich stummer Schrei, als der Geliebte

²²² Ausspruch der Hauptfigur Agnes in Strindbergs *Ein Traumspiel*.

verurteilt ist, – vor solchem Grad schauspielerischer Größe sinkt das lobende Wort, denn über dieser Frau schwebt der Heiligenschein schauspielerischen Genies.

Verbrecher aus Liebe ist der Jüngling, der stiehlt, um mit einer älteren, geliebten Frau, Mutter seines Freundes, fliehen zu können; Verbrecher aus Liebe ist dieser Freund, der, in Liebe zu einem anderen Jüngling verfallen, unterschlägt, gemeinschaftliche Sache mit Erpressern macht und aus Scham sich zum Meineid treiben läßt; Verbrecherin aus Liebe ist die Mutter des Erpressers, die den Schmuck des Verwandten verkauft, um ihre Kinder verwöhnen zu können; Verbrecherin aus Liebe ist die arme Tippmamsell, die mit dem armen Studenten haust und ihr Kind erst verkauft, dann umbringt; Verbrecherin aus Liebe ist das arme Mädchen, das sich einen Boxer aushält und zur Hure wird, um sich sein Kind abtreiben zu lassen. Diese Liste ist keineswegs vollständig; sie zu vervollständigen hieße: das ganze Strafgesetzbuch exzerpieren. Wie diese Verbrechen aber erklärt werden mit psychoanalytischer Methode, ließe schließen, daß Ferdinand Bruckner vielleicht doch der Wiener Arzt ist, der in Frankreich lebt.

All diese Verbrechen aus Liebe kommen vor Gericht. Und wie der erste Akt ein Querschnitt durch ein Haus als Menschheit war, so zeigt der zweite einen Querschnitt durch unsere Justiz: verständnislose Richter treiben Angeklagte zu falschen Geständnissen; wirkliche, gemeine Schuldige werden freigesprochen; unschuldig Schuldige zu furchtbaren Strafen verdammt; gänzlich Unschuldige aufs Schafott gebracht. Der Schatten Jakubowski²²³, die Gestalten aus Schülerprozessen und Meineidsverfahren, Millionen Gepeinigte einer Gesellschaft, in der jeder Schuldlose jedes Verbrechens beschuldigt werden kann, schreien auf der Bühne gellend und anklagend gegen die Ankläger.

Die Kritik droht nüchtern und sachlich zu werden – wie dies Stück ist ... das dennoch eminent schlagkräftig wirkt. Denn die Beispiele sind überzeugend, wenn auch manche nur so schwach angedeutet wie die meisten Figuren. Daß aber auch dies nur Ange-deutete klar wird, daß diese Anzahl der Motive und Menschen, ohne zentralen Einzelhelden, erstaunlich geschickt gruppiert, ausbalanciert und komponiert ist, – das

²²³ Josef Jakubowski wurde aufgrund eines Justizirrtums 1926 zum Tode verurteilt und hingerichtet.

erweist eine Theaterbegabtheit, die selten ist, und darauf deuten läßt, daß der Verfasser vielleicht doch kein Theaterdirektor ist.

Das bereits gekürzte Stück müßte, besonders im letzten Akt, noch mehr gekürzt werden. Ich weiß, daß dieser letzte Akt überflüssig und schwach ist; ich vermerke, wie die meisten Zuhörer mit Mißfallen, daß schließlich die dramatische Handlung verflaut und die Lehre des Autors schlechthin, schlichtweg von einer Figur des Stückes dem Publikum vorgelesen wird. Ich weiß, daß der Autor, im Bemühen, Gutes zu tun, zuviel des Guten tut; Konzentration auf eine oder zwei Handlungen, etwa die des Dienstmädchens und der Stenotypistin, würde das Stück nicht nur einfacher, sondern auch besser werden lassen. Ich gebe zu, daß nach ältester Methode einige Leute so heißen wie sie sind, der lebensfreudige Kellner: Tunichtgut, der arme Student: Kummerer, der Erpresser: Schimmelweiß. Ich sehe ein, daß dies Stück, wie schon gesagt, kein Kunstwerk hoher Dramatik ist. Und dennoch muß abermals gesagt sein, daß das Stück ein nützliches Stück, ein gutes Zeitstück ist, wie wir es brauchen und sehen wollen: fast in jedem Satz spannend, erregend, aktuell, wirksam ... und dabei niemals unter das in solchen Stücken erlaubte Niveau sinkend, sehr oft aber, in schneller psychologischer Ergründung der Figuren, in rascher dramatischer Zuspitzung, über dies Niveau hinauswachsend.

Hilpert brachte eine sehr klare sehr durchgearbeitete Aufführung zustande, was doppelt und dreifach anerkennenswert ist, wenn man bedenkt, daß an die fünfzig Schauspieler zu regieren sind und daß das Stück oft in sechs Schauplätzen zugleich spielt (wie solche Simultanbühne vom alten Mysterienspiel, über Nestroys *Haus der Temperamente* und *Zu ebener Erde und im ersten Stock* bis zu Hasenclevers *Menschen* und *Mord* angestrebt ward).

Außer der Höflich, die in der Glorie höchster Menschenkunst über allen schwebte, fielen in der großen Schar sehr begabter und sehr natürlich spielender Spieler besonders Hans Albers auf, der nach einer Epoche manierter Verlodderung, als lebensfreudiger Kellner erstaunlich einfach und überzeugend war; sodann Wieman, der seine (gleichgeschlechtliche) Liebe aufs schwere Herz, Gründgens, der sie auf die leichte

Achsel nimmt; Käthe Lenz als egozentrisch-genießendes Mädchen aus dem Volke von entzückender Doofheit und Derbheit; Tiedtke und Götz als Gerichtsvorsitzende; Sonik Rainer als Stenotypistin, von stillem grauem Leid eingesponnen und zerstört. Manche, weniger gedämpfte, waren mehr wirksam durch penetrante Gleichtönigkeit, wie etwa – in scharfer Realistik - Maria Fein, E. Stedel; manche waren zu krampfhaft und ungelöst, wie diesmal Faber, Gynt. Aber alles und alle wucherten zusammen, jenem höheren Zweck dienend, dem all die unzähligen Einzelszenen des geheimnisumspunnenen Autors dienen wollen.

- ***Der Montag Morgen***

HAAS, Willy, «Ferdinand Bruckner. Die Verbrecher. Deutsches Theater». *Der Montag Morgen*, 29-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 448-450.

Bruckner gilt, seit der *Krankheit der Jugend*, als eine große Hoffnung des jungen Theaters. Und er ist es auch. Dieses neue Drama marschiert prachtvoll: lebendig, mit vollem Atem, ohne Anstrengung weite Wegstrecken hinter sich bringend ...

Jedennoch: nicht die Entwicklung mit Erwartungen übereilen, bitte! Das tut nicht gut. Daraus werden später gehetzte Monstra von Schriftstellern. Einwände, hygienisch, retardierend, sind dringend notwendig!

*

Ich sehe ein wildes, vom Sexualtrieb fasziniertes und gepeitschtes Drama – wie es die *Krankheit der Jugend* auch war.

Ich sehe, zweitens, eine sehr beiläufige, sehr herangeschleppte, sehr unwahrhaftige soziale Tendenz. Alle drei oder vier hier satirisch behandelten Justizfälle haben mit dem Kern der heutigen Strafjustizkrise nichts zu tun. Sie sollen nur so aggressiv wirken. Und sie wirken so. Applaus! Aber die Sache selbst ist nicht getroffen.

Bruckner ist heute typischer *Sturm und Drang*. Die Stürmer und Dränger haben immer ihre private Zerworfenheit mit falscher Sozialität behängt. Der Reinhold Lenz schrieb damals ein prachtvoll wildes, temperamentvolles Drama, – in welchem er heftig für die Abschaffung der Hofmeister plädierte. Ausgerechnet! Soziale Tendenz. Man protestiert

sentimental gegen die Hinrichtung von lieblichen jungen Kindesmörderinnen; aber zu derselben Zeit wurden Menschen, die knapp vor dem Hungertod ein Laib Brod gestohlen hatten, erbarmungslos und protestlos gehenkt. Soziale Tendenz? Bürgerlichkeit mit Privatproblemen und undeutlich schlechtem Gewissen.

Er ist ein „Stürmer und Dränger“ von 1928. Das heißt: vom Sphinx-Auge der Pubertät scharf und schmerzhaft fixiert, ins Gespenstische aufgeregt, ist Jeder mal ein großes Talent, so zwischen achtzehn und fünfundzwanzig. Nachher: – der wilde Lenz ward ein zierlicher Rokokoherbst. Andere verkamen. Andere wurden brave Beamte. Was wird aus Bruckner werden?

Er hat die atmosphärische Sensibilität – hatten sie alle, in besonderem Maße. Er hat das farbenflimmernde, szenisch reiche, episodengefüllte, den Hörer immer festhaltende dramatische *Procedé*²²⁴. Hatten sie auch alle. Und die deutlich riechbare Luft von Wiener guten jüdischen Bürgerwohnungen – gewissermaßen eine Otto-Weininger-Luft. Mit erotischer Zerworfenheit. Sonst ...?

*

Doch noch manches. Echt dichterische Wendungen. Zum Beispiel – die vor Eifersucht rasende Köchin: als es schon um Kopf und Kragen geht, hat sie nur die eine fixe Idee, wer die Vierte ist, mit der der geliebte Kellner sie betrogen hat. Drei weiß sie. Aber die Vierte, die Vierte?! – Oder der Dialog dieser selben Köchin mit dem Rechtsanwalt, der ihr Verbrechen ahnt und herauskriegen will, dieser seltsame Drum-Herum-Dialog, in dem sie immer wieder nur refrainartig wiederholt: „Jesus will es!“ und „Einem Juden sag' ich nichts!“ Das hätte Hauptmann in seinen besten Zeiten nicht feiner machen können.

Dann die Technik: zwei Etagen, sechs Zimmer, in jedem Akt. Zum erstenmal ist ganz genau die Filmtechnik auf der Bühne ausgewertet: zwei, drei, vier Handlungen nebeneinander, „durcheinandergeschnitten“, nach dem Verfahren: tote Partien einer Handlung durchbreche ich durch lebende einer anderen. Im Film verzichtet man heute schon (mit Hilfe der raffinierten Einstellungstechnik) auf dieses Hilfsmittel. Die Bühne

²²⁴ *Procedé*: Methode, Vorgehen.

kennt keine „Einstellungen“, muß die Sache so machen, wie der Film von gestern. Aber mit dem gesprochenen Wort, dem lebenden Körper wirkt es viel intensiver, ja unglaublich intensiv. Daher dieser Eindruck seltener Fülle, seltenen Reichtums und Überflusses. Das ist tatsächlich eine sogenannte „Errungenschaft“.

Summarisch gesehen: ein bürgerliches Privathaus. Darin Privatwohnungen, Darin Privatangelegenheiten. Schreckliche, tragische Privatangelegenheiten. Aber, eben ...

Aber, eben, das letzte Wort, angesichts dieses Dramas muß ein lobendes sein, kein tadelndes; also: mit Temperament, Erfindungsreichtum, und dem echten, dunklen unterirdischen Strom des Menschentriebes, welcher blind segnet, blind flucht, blind lieben läßt und morden, jubeln und heulen – eine wirklich ergreifende Sache!

*

Bruckner hat das Glück glänzender szenischer Verkörperung. Die *Krankheit der Jugend* hat die Hilde Körber zum Erfolg geführt. Und diesmal: ein Ensemble und Zusammenspiel, wie es Berlin in den letzten Jahren nicht oft gesehen hat. An der Spitze, ganz unbeschreiblich herrlich, die Höflich. Daneben über vierzig Rollen, von denen man mindestens noch sieben als Hauptrollen bezeichnen kann: alle prachtvoll besetzt, keine einzige abfallend. Wozu Namen nennen? Man muß diese Aufführung wirklich gesehen haben. Der Regisseur ist Heinz Hilpert.

Auszug aus:

Harry Graf KESSLER: *Tagebuch 1926 – 1937*²²⁵

Berlin. 29. Okt., 28. Montag.

Mit Max²²⁶ Bruckners *Verbrecher* im Deutschen Theater. Tendenzstück gegen die Justiz. Hauptmotiv „Wir alle sind Verbrecher“, oder, was dasselbe ist, es giebt keine Verbrecher, sondern nur Umstände, „Milieus“, die verbrecherische Handlungen erzeugen, wie ein Sumpf Sumpflumen erzeugt. (Rousseaus These) Als Kunstwerk schien das Stück mir in die Nähe von Sudermanns *Ehre* und von Brieux' Tendenzstücken wie *La Robe Rouge*²²⁷ zu stehen, nicht schlechter, aber auch nicht viel besser. Nur die sechsteilige Bühne und

²²⁵ Harry Graf Kessler (2010). *Tagebuch 1926 – 1937*. Hrsg. von Roland S. Kamzelak u. A. Stuttgart, S. 219.

²²⁶ Max : Max Goertz.

²²⁷ Eugène Brieux (1900). *La robe rouge (Die rote Robe)*. Pièce en quatre actes.

das starke Hervorkehren homosexueller Motive verleiht ihm einen Schein von „Modernität“. Das Homosexuelle tritt allerdings noch unverhüllter und breiter hervor als in Heinrich Manns *Bibi*²²⁸, und das Publikum nimmt daran nicht den geringsten Anstoss, selbst bei einer der sehr eindeutigen Schlusszenen, wo ein junger eleganter Mann in seinem „Boudoir“ (so muss man es nach der Ausstattung bezeichnen) einen scheinbar etwa sechzehnjährigen hübschen blonden Knaben auf seinem Schosse herzt und küsst. Für das Theater Publikum ist diese ganze Frage offenbar schon erledigt, ja, kaum noch aktuell. Man nimmt die sexuelle Anziehung zwischen Frau und Frau, zwischen Mann und Knabe als ebenso selbstverständlich und natürlich hin wie die Griechen; allerdings zunächst nur im Theater! Vor Gericht (im Husmann Prozess²²⁹) werden noch tagelang Sachverständige darüber vernommen, was es zu bedeuten habe, wenn ein Gymnasiast mit einem andren gewichst hat; ein Junge, der mit einem andren geschlechtlich verkehrt, wird offiziell wie eine Art von Ungeheuer angesehen, dem man Alles, selbst einen Mord zutrauen kann; während Jeder tatsächlich weiss, dass der Geschlechtsverkehr zwischen Knaben auf allen Schulen der Welt Etwas ganz alltägliches ist und nicht einmal auf Homosexualität schliessen lässt. [...]

- Neue Zürcher Zeitung

M. M., «**Berliner Theater**», *Neue Zürcher Zeitung*, 29-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 450-451.

Gustav Hartung hat unbestreitbar das Verdienst, dem Dramatiker Ferdinand Bruckner in Berlin die Wege geebnet zu haben: *Krankheit der Jugend* war seines Frühlings Erwachen. Wer ist Ferdinand Bruckner, der vom poesieseligsten österreichischen Dichter den Vornamen, vom gottseligsten österreichischen Musiker den Nachnamen trägt oder entlieh? Man sagt, es sei ein junger Arzt aus der psychologischen Schule, der als Wächter eines wohlhabenden Irren in der Welt herumreise. Wie romantisch! Da hatte die Legende es leicht, sich an seine Fersen zu heften. Sie machte hurtig aus ihm

²²⁸ Novelle von Heinrich Mann.

²²⁹ Husmann Prozess: 1928 fand der Prozess gegen Karl Hußmann statt, der des Mordes an seinem Freund Helmut Daube verdächtigt wurde, die Frage nach der sexuellen Ausrichtung spielte bei der Verhandlung eine große Rolle.

ein Trifolium²³⁰ (zwei Männer und eine Frau hermaphroditisch zusammengewachsen), ein Dichterkonglomerat, eine dramatische Aktgesellschaft. Durch viele Zeitungen ging die Mär. Sie brauchte nicht ernstlich widerlegt zu werden, weil sie gar zu toll war. Immerhin, der eine hält sich beharrlich abseits und im Dunkel. So macht Mysterium selbst Reklame. Wer möchte leugnen, daß dies in unsern Lichttagen die unverbrauchtere Methode ist?

Bald kam andere Reklame hinzu. S. Fischer angelte den neuen Mann. Als sein zweites Drama *Die Verbrecher* im Manuskript vorlag, ward eifrigst kolportiert, Reinhardt habe nach der Lektüre geäußert, in den letzten zwanzig Jahren kein so starkes Stück (für viele ist es gewiß ein „starkes Stück“) in der Hand gehalten zu haben. Und dennoch lockte es ihn nicht, im Deutschen Theater das Werk selbst zu inszenieren? Dennoch gab er es an Heinz Hilpert ab (der übrigens seine Sache ganz ausgezeichnet machte)? Wie, Graf Orindur, reimt sich das zusammen²³¹?

Vielleicht hat Reinhardt nie den Ausspruch getan, oder er hat sich inzwischen eines bessern besonnen. Man möchte es schon darum wünschen, weil so überschwengliches Lob einem Werk, das die Welt lediglich sub specie sexualis²³² sieht, schlecht ansteht. Einerlei, ob Bruckner nun ein Individuum oder eine Trinität ist – der Kerl kann viel, sehr viel sogar, und er hat den Mut, kein Feigenblatt vor den Mund zu nehmen.

In seinem OS. 2 vollzieht er die Rückkehr zum Naturalismus. Stofflich hat ihn am stärksten die Frau John aus Gerhart Hauptmanns *Ratten* angeregt. Während dort nur eine Zweiteilung der Geschehnisse stattfand, führt Bruckner zur gleichen Zeit sechs Schauplätze vor, sodaß die Kreisler-Bühne seligen Angedenkens aufs neue sich reich entfalten kann. Von fünf Verbrechen, die im selben Hause vorkommen (ein bißchen viel!) werden nicht weniger als vier zur gleichen Zeit vor Gericht abgeurteilt.

²³⁰ Trifolium: Dreiblatt.

²³¹ Anspielung auf den unreinen Reim: „Und erklärt mir, Graf Örindur, / Diesen Zwiespalt der Natur!“ aus dem Drama *Die Schuld. Trauerspiel* von Adolf Müllner.

²³² sub specie sexualis: unter dem Gesichtspunkt des Geschlechtlichen.

Da ist zunächst der junge Mann, der einen Griff in die Kasse tut, um mit einer geliebten Frau, die seine Mutter sein könnte, zu fliehen. Drei Monate; ferner Bewährungsfrist. Uninteressanter Fall.

Der kleine Defraudant ist mit dem Sohn seiner Vermieterin von Jugend auf befreundet. Dieser fällt infolge seiner besonderen Veranlagung gewerbsmäßigen Erpressern in die Hände und schwört aus Scham vor Gericht einen Meineid. Zum Schluß holen ihn die Häscher ab; das Zuchthaus winkt.

Da ist eine vergrämte Mutter, die einen ihr angetrauten Familienschmuck zu Geld macht, um ihre Kinder standesgemäß erziehen zu können. Anzeige unterbleibt, weil der aus Südamerika heimkehrende Onkel seine blutjunge Nichte zur Frau bekommt. Recht romantisch in der Erfindung.

Der Hauptfall betrifft die Köchin Ernestine Puschek, die den stellungslosen Kellner Gustav Tunichtgut (Raimund-Reliquie?) mit rasender Eifersucht liebt. Sie will gar nicht seine „Legitime“ werden, bloß ihn für sich allein haben, während der Tunichtgut es unter fünf „Bräuten“ nicht tut. Deren eine ist eine Wirtin, die von der Köchin nach vorausgegangenem Streit erwürgt wird. Der des Raubmordes angeklagte Kellner wird zum Tode verurteilt; die aus Rache bis zuletzt verschwiegene Köchin nimmt Veronal.

Um ihn dauernd an sich zu fesseln, hat sie vorgegeben, von ihm ein Kind zu erwarten. Dieses denkt sie von einer armen Schreiberin zu beschaffen, die ihren ebenso armen Studenten nicht heiraten kann. Als die Köchin das Kind für die Zwecke nicht mehr nötig hat, geht die verzweifelte Mutter mit dem drei Wochen alten Kind ins Wasser. Das Kind ertrinkt, die Mutter wird gerettet und vom Gericht mit drakonischer Strenge bestraft.

Das wären die Hauptstränge der Handlung, und sie sind mit beträchtlicher Geschicklichkeit verknotet. Den Weg zu meinem Herzen – das muß offen gesagt werden – haben sie nicht gefunden. Vielleicht sind es ihrer zu viele, als daß Gefühlswerte von ihnen ausgingen. Ein Fall packt meistens mehr.

In ihrer Gesamtheit sind sie dazu da, die anklägerische Tendenz des Dramas zu entbinden. Wieder einmal wird gegen die paragraphierte Justiz gewettert, der es an Verständnis für Triebmenschen wie für komplizierte Naturen gleichermaßen gebricht. Das Zermürbende der stundenlangen Verhöre, die Qualen der Untersuchungshaft, das Nessushemd des Eides – alles, was jeder Prozeß in seiner ganzen Furchtbarkeit enthüllt, ist hier zusammengetragen. Die Franzosen haben es oft auf der Bühne schärfer angefaßt, Galsworthy mit weniger Karikaturistik.

Das Deutsche Theater hatte seit langem keinen größeren Abend. Von etlichen vierzig Rollen war kaum eine unzureichend, die meisten waren vorzüglich besetzt. Alle übertraf Lucie Höflich, die sich selbst übertraf. Ob sie das Glücksgefühl oder den blindwütigen Haß einer *bête humaine*²³³ darstellt: beide Male ist sie gleich menschlich. Durchaus erfreulich auch der Kellner von Hans Albers, der sich in dieser Umgebung von Extratouren zurückhielt. Der Beifall nahm riesenhafte Dimensionen an. Wird Ferdinand Bruckner nach solchem Erfolg weiter im Verborgenen zu blühen entschlossen sein?

M. M.

Auszug aus:

Thea STERNHEIM: *Tagebücher 1903 – 1971*²³⁴

Berlin, Meierottostrasse 10, 29. Oktober 1928

[...]

Abends mit Moiby ins Deutsche Theater: *Verbrecher* von Bruckner.

Das ist nur eine Folgeerscheinung der *Leiden der Jugend*²³⁵ eins der vielen Stücke in dem es ohne Mord, Kindesabtreibung und Notzucht nicht abgeht. Der Inhalt ist der eines Detektivromans, die Nutzenanwendung moralisch human, das Ganze ein Kuddelmuddel neoromantischer Selbstfluchtprobleme. Die Form ist längst zu einem grotesken Nichts zusammengeschrumpft.

Klaus Mann, der das Stück vorzüglich findet, begrüßt uns.

²³³ *bête humaine*: Bestie Mensch, auch Titel eines Romans von Émil Zola (*La bête humaine*: die Bestie im Menschen, das Tier im Menschen).

²³⁴ Thea Sternheim (2002). *Tagebücher 1903– 1971*. Herausgegeben und ausgewählt von Thomas Ehrsam und Regula Wyss im Auftrag der Heinrich Enrique Beck-Stiftung. Band 2, 1925–1936. Göttingen: Wallstein Verlag.

²³⁵ *Leiden der Jugend*, gemeint sein dürfte: *Krankheit der Jugend*.

Auch Moiby ist einverstanden und protestiert mit rotem Kopf gegen meine Ablehnung. Es ginge nicht an, dass ich nur Stendhal, Gide und Huysmans gut fände. „Es geht nicht an“, erwiderte ich, „dass man mit der Liebe zu Stendhal, Gide und Huysmans nicht auch endlich ein Mass in sich aufzustellen instande ist!“

[...]

- Hannoversches Tageblatt

Anonym, «Berliner Theaterbrief. Ferdinand Bruckner *Die Verbrecher*». *Hannoversches Tageblatt*, 30-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 455.

Von Ferdinand Bruckner – aber wer das privatrechtlich ist, hat sich merkwürdigerweise immer noch nicht herausgestellt – wurde zum ersten Male in der vorigen Spielzeit ein Werk gespielt, *Krankheit der Jugend*, eine auffallend begabte Arbeit, aber doch so einseitig in der heftigen Anspannung des sexuellen Motivs, daß die Frage offen blieb, ob man es hier nicht mit der einmaligen Leistung einer Pubertätsbegabung zu tun habe. Jetzt bringt das Deutsche Theater in Berlin sein neues Werk heraus: *Die Verbrecher*, und es scheint nicht mehr fraglich, daß man es mit einer großen Begabung für szenische Menschendarstellung zu tun hat und mit einem Menschen von weiterreichender geistigen Leidenschaft. Zwar spielt in all diesen Handlungen, die das Stück zusammenbindet, auch noch das Geschlechtsleben eine treibende Rolle, aber das Hauptthema, zu dem sich die einzelnen Motive verbinden, ist doch ein ganz anderes: Um den fruchtbaren Gegensatz handelt es sich, der zwischen Menschentat und Menschenwert auf der einen Seite und den Erfassungsmöglichkeiten der staatlichen Rechtspraxis auf der anderen Seite besteht. Der kalte, geschickte Schurke bleibt fast überall unverletzt, der naive und leidenschaftliche, fast immer der bessere Mensch, gerät unter den Wagen der Justiz. Ein halbes Dutzend verschiedener Handlungen, die im gleichen Hause spielen und sich durch die beteiligten Personen zum Teil verknüpfen, dient bei Bruckner zum Ausdruck dieser Anschauung. Nur ganz selten, namentlich an dem schwächeren Schluß, greift er zu dem falschen Mittel theoretischer Darlegung oder verdirbt die Lebendigkeit seiner Personen durch zu geistreich pointierte Wendung. Im allgemeinen hat er eine erstaunliche Kraft, die Menschen aus ihrer Lebensnot heraus

sprechen zu lassen, ihre Schicksale werden wirklich und der großgefügte Zusammenprall all dieser Einzelgeschehnisse macht am Ende einen Eindruck, der über den naturalistischen Grundton der Dialoge doch noch hinausreicht.

Das kompliziert gebaute Stück, das erst im Mietshaus, dann im Gerichtssaal ein halbes Dutzend Schauplätze gleichzeitig zeigen soll und eine Unzahl von Personen in Bewegung setzt, war von Heinz Hilpert mit großer Kraft und Sicherheit einfach und lebensvoll inszeniert. Bei nur ganz wenigen Versagern hatte er eine Fülle vorzüglich geleiteter und reich begabter Schauspielkräfte einzusetzen. Alle aber überragte Lucie Höflich, sie bildete den künstlerischen Mittelpunkt des Abends. Sie spielte eine Köchin, eine unkomplizierte starke Person von verbissenem Stolz. Sie hat sich erst in späten Jahren in einen schönen Lump von Kellner verliebt, verliebt bis zur Besinnungslosigkeit. Er betrügt sie natürlich und sie erwürgt ihre Rivalin und sieht dann völlig unbewegt zu, wie der Kellner der Tat verdächtigt und verurteilt wird. Diese dumpfe, starke Kreatur wurde von Lucie Höflich dargestellt mit einer so tiefen Kraft des Erleidens, daß wohl allen Menschen der richterliche Hochmut vergangen sein muß. In dieser großen Künstlerin erst vollendet sich die Absicht des Dichters ganz. – Das Deutsche Theater hatte wieder einmal einen Abend, der seiner großen Tradition wert war.

-Fränkischer Kurier

Anonym, ohne Titel. *Fränkischer Kurier*, 01-XI-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlin: Weidler, p. 459.

Man hoffte, daß Ferdinand Bruckner aus dem geheimnisvollen Dunkel, in dem er sich verborgen hält, gelegentlich der Uraufführung seines neuen Dramas *Die Verbrecher* treten werde. Sein wirklicher Name und sein Aussehen blieben uns zwar noch verborgen, aber – und dies wichtiger – sein Gesicht als Dichter läßt sich nun erkennen. Die Welt, die er gestaltet, besteht aus Trieben und passiven Reflektionen, das spezifisch Männliche, die zielbewußte Tatkraft fehlt. Er geht mehr in die Breite als in die Tiefe,

setzt interessiert Detail an Detail, statt mit männlicher Faust zu dramatischer Einheit zu ballen.

In seinem ersten Drama *Krankheit der Jugend* leiden alle an ihren sexuellen Trieben; in seinem neuen Drama sind alle Verbrecher. „Alle sind Viecher“, diese drastische Behauptung ist Bruckners Ersatz für eine Idee und für eine innere Einheit. Die äußere Einheit erhielt er in *Krankheit der Jugend* dadurch, daß er einige der Personen in der gleichen Pension wohnen ließ: auf ähnliche Art erhielt er sie diesmal: er läßt die Hauptpersonen im gleichen Hause wohnen.

Er nimmt die Vorderwand von einem bürgerlichen Mietshaus und läßt uns in die sechs Räume sehen. Überall entwickeln sich Verbrechen. Eine Dame verkauft den ihr anvertrauten Familienschmuck, ein Volontär liebt die Vierzigjährige, bei der er wohnt, und wird für sie zum Defraudanten. Ein Erpresser treibt einen anormal veranlagten Jüngling zum Meineid. Eine Köchin erwürgt ihre Rivalin und lenkt den Verdacht auf ihren ungetreuen Liebhaber usf. Dieser Akt ist eine sehr fein beobachtete und nachgezeichnete Milieustube. Wie die Beziehungen von Stockwerk zu Stockwerk sich schlingen und die wesentlichen Etappen auf den Wegen der Verbrecher knapp herausgehoben sind, das zeugt von großer Bühnenkenntnis und dichterischem Empfinden. Der zweite Akt dagegen, in dem diese Fälle in vier neben- und übereinanderliegenden Gerichtssälen verhandelt werden, ist theatralisch und tendenziös. Mit sehr unwahrscheinlicher Borniertheit müssen die Richter Fehlurteile fällen, damit kann im letzten Akt ein junger Philosoph eine Anklagerede gegen die Justiz halten kann. Also: ein Tendenzdrama. Und zwar ein Tendenzdrama ohne jede Beweis- und Werbekraft. Bruckner redet von der Justiz wie der Blinde von der Farbe. Wie sehr vielen, besonders den femininen²³⁶ Dichtern, scheint ihm die Fähigkeit, logisch und juristisch zu denken, abzugehen. Der anfangs kräftige Beifall blieb nicht unwidersprochen. Er galt zum großen Teil der glänzenden Inszenierung des Deutschen Theaters (Heinz Hilpert und der prächtigen darstellerischen Leistung Lucie Höflichs).

²³⁶ Vermutlich ist *femininen* gemeint.

- *Neue Freie Presse*

Goldmann, Paul, «Berliner Theater (*Die Verbrecher* von Ferdinand Bruckner)».

Neue Freie Presse, Wien, 03-XI-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1.* Berlin: Weidler, p. 461-464.

Wer ist Ferdinand Bruckner? Seitdem sein erstes Drama *Krankheit der Jugend* während der vorjährigen Berliner Saison im Renaissance-Theater mit Erfolg und seitdem kürzlich sein neues Stück *Die Verbrecher* im Deutschen Theater mit großem Erfolg aufgeführt worden ist, sucht man in den Kreisen des Theaters und in denen, die sich für das Theater interessieren, die Antwort auf diese Frage, ohne sie bisher gefunden zu haben. Es ist also die überraschende Tatsache festzustellen, daß einmal beim Theater ein Geheimnis länger als ein Jahr gewahrt worden ist. Sicherheit besteht nur darüber, daß Ferdinand Bruckner nicht Ferdinand Bruckner ist. Mancherlei Anzeichen deuten daraufhin, daß der neue Dramatiker, der in Berlin mit zwei Erfolgen plötzlich aus dem Dunkel herausgetreten ist, in Österreich lebt oder wenigstens aus Österreich stammt. Ein psychoanalytischer Arzt in Wien, heißt die eine Version – ein Wiener psychoanalytischer Arzt, der in Frankreich sich aufhält, heißt eine andere. Eine dritte Konjektur spricht von einer Ärztin – doch wenn nicht alles täuscht, ist es von einer männlichen Hand, welche die Brucknerschen Stücke geformt hat. Vor einigen Tagen entspann sich im *Acht-Uhr-Abendblatt* eine Debatte über den „Fall Bruckner“, in welche Bruckners Berliner Rechtsanwalt und der Verlag S. Fischer, der seine Dramen herausgibt, eingriffen. Beide versicherten, daß Ferdinand Bruckner lebt, und der Verlag teilte Stellen aus einem Briefe des Schriftstellers mit. Ferdinand Bruckner protestiert dagegen, daß man nach seinem Namen forscht, und erklärt, jetzt werde er sich erst recht zurückziehen. „Es ist lächerlich“, schreibt er, „wenn die Meute glaubt, daß sie mich stellen kann.“ Ferdinand Bruckner ist nicht sehr liebenswürdig gegen die, die sich für ihn interessieren. Jedenfalls aber dürfte das Geheimnis seiner Persönlichkeit nicht so bald enthüllt werden.

Sein erstes Drama *Krankheit der Jugend* spielt in einer Wiener Studentenpension und schildert ihre sämtlichen Bewohner als jugendliche Psychopathen. Ein homosexuelles Mädchen, verführt ein bis dahin normales. Die krankhafte Willensschwäche eines

jungen Mannes macht ihn zwei Mädchen hörig, die sich seiner wegen – wörtlich zu nehmen – in die Haare geraten. Ein verbummelter Student hält ein Dienstmädchen unter hypnotischen Einfluß und befiehlt ihr, zu stehlen und auf der Straße für ihn Geld zu verdienen. Das Stück macht in der Tat den Eindruck, als sei es von einem Arzte verfaßt, der Erfahrungen aus seinem Sprechzimmer in dramatische Form gebracht habe. Auch neigen Ärzte manchmal zu einer Verallgemeinerung, wie sie hier erfolgt ist. Es gibt Irrenärzte, die schließlich alle Menschen für verrückt halten. Sein Drama, das kranke junge Menschen vorführt, betitelt der Autor *Krankheit der Jugend*. Nach seiner Ansicht gleicht also die ganze heutige Jugend den Personen seines Stückes, sind heutzutage alle jungen Leute homosexuell, willenskrank oder Zuhälter. Vielleicht ist also Ferdinand Bruckner wirklich ein Psychoanalytiker, ein Monomane der Psychoanalyse, der nur noch Kranke sieht und der, indem er ein paar pathologische Fälle darstellt, die heutige Jugend zu zeichnen glaubt. Als Bild der Jugend ist das Drama eine Verzerrung, eine Unsinnigkeit – als Probe bühnenschriftstellerischen Talents ist es bemerkenswert. Der Autor weiß zu schildern, gibt in seinen Figuren die Wirklichkeit wieder und meistert den dramatischen Effekt. Daher der Erfolg des höchst unerfreulichen Stückes, dessen weibliche Hauptrolle überdies in Frau Lennartz eine hervorragende Darstellerin fand.

Mit derselben Übertriebenheit verallgemeinert das zweite Werk Ferdinand Bruckners, *Die Verbrecher*, das zugleich die dramatische Begabung des Autors aufs neue bestätigt. Brachte *Krankheit der Jugend* eine Studenterpension auf die Bühne, in der es nur Abnormale gab, so steht jetzt ein ganzes Haus auf dem Theater, in dem lediglich Verbrecher wohnen. Nicht etwa eine Verbrecherherberge, sondern ein ganz gewöhnliches, bürgerliches Haus irgendwo in der Stadt. „Es gibt wenig Häuser dieser Welt, die anders sind“, erklärt eine Person des Stückes: und eine andere spricht einen Hauptgedanken des Dramas aus, indem sie sagt: „Wir sind alle Verbrecher.“ Diesen Gedanken führt das Stück durch. Wir erhalten Einblick in die Zimmer des Hauses, und in allen wohnen Leute, die Verbrechen begangen haben oder vor unseren Augen begehen – Verbrechen aller Art: Diebstahl, Unterschlagung, Kindesunterschlebung, Kindesmord, Erpressung, Meineid, Mord.

„Wir sind alle Verbrecher.“ Gewiß, selbst der Kulturmensch kann eines Tages die Entdeckung machen, daß im tiefsten Grunde seiner Seele immer noch Urinstinkte schlummern. Man denke nur, in wie erschreckendem Maße der letzte Krieg solche Instinkte erweckt hat! „Seit Jahrtausenden“, heißt es in dem Brucknerschen Drama, „kennen wir keine andere Aufgabe, als das Tier in uns einzuschließen, ihm immer weitere Ausgänge zu versperren.“ Aber das Tier springt manchmal gegen das Gitter seines Käfigs. Gibt es irgendeinen Menschen, und sei er der Beste und Edelste, der von sich behaupten darf, daß er nie auch nur einen verbrecherischen Gedanken gehabt hat? Der beispielsweise versichern darf, daß er nie den Tod eines Menschen gewünscht hat? Zwischen dem Mord in Gedanken und der Tat des Mordes ist eigentlich nur ein Gradunterschied. *Die Ballade aus dem Zuchthaus von Reading*²³⁷ handelt von einem, der zum Tode verurteilt worden ist, weil er seiner Geliebte ermordet hat. „Und doch“, dichtet Oskar Wilde, „tötet jeder Mensch das, was er liebt. Die einen tun es mit einem Blick des Hasses, andere mit Schmeichelworten, der Feigling mit einem Kuß, der tapfere Mann mit einem Schwert.“

Aber das ist eben der Fortschritt der Kultur, daß die Urinstinkte immer mehr zurückgedrängt werden, und daß sie, wenn nicht gerade ein Rückfall in die Unkultur erfolgt, wie der Krieg, bei der ungeheuren Mehrzahl der Menschen gebändigt bleiben. Nein, wir sind nicht alle Verbrecher! Hier und da vielleicht noch Gedanken Sünder. Allein, wenn der Autor behauptet, daß wir alle eigentlich ins Zuchthaus gehören, daß man nur in irgendein beliebiges Haus hineinzublicken braucht, um in seinen Zimmern Diebstahl, Meineid, Mord zu finden, so ist das eine ebensolche Verzerrung, ein ebensolcher Unsinn, wie wenn er in seinem ersten Stück alle jungen Leute unserer Zeit als Homosexuelle oder Zuhälter hinstellt. Es wäre schon interessant, diesen Schriftsteller zu kennen, dessen Pessimismus so ungeheuer ist, daß ihm die ganze Welt als ein einziges nachtschwarzes Bild erscheint.

Während nun Ferdinand Bruckner alle normalen Menschen zu Verbrechern stempeln möchte, tritt er andererseits für die Schuldlosigkeit der eigentlichen Verbrecher ein. Zweiter Hauptgedanke des Dramas, wie ihn eine seiner Personen formuliert: „Es gibt

²³⁷ Oskar Wildes *The Ballad of Reading Gaol* (*Die Ballade vom Zuchthaus zu Reading*).

keine Verbrecher.“ Auch diese erstaunliche These enthält einen wahren Kern. Gerade unsere Zeit hat ganz besondere Aufmerksamkeit dem Verbrecher zugewandt, der unter den sozialen Problemen eines der schmerzlichen bildet. Man bemüht sich, dieses Problem zu erforschen, und man hat längst erkannt, daß der Verbrecher nicht einfach als ein Verworfener zu betrachten ist, oder daß, wenn er ein Verworfener ist, ihn oft genug Not und Elend dazu gemacht haben. Man grübelt, ohne sie lösen zu können, der Frage nach, inwieweit verbrecherische Veranlagung als geistige Erkrankung zu betrachten ist. Und man strebt danach, die gewonnenen Erkenntnisse zu verwerten und das Strafrecht zu humanisieren. Will also Ferdinand Bruckner durch sein Drama erweisen, daß der Verbrecher ein Problem ist, so bringt er nichts Neues: und zu dem Problem selbst hat er nicht gerade Originelles zu sagen. Auch verfällt er wieder in seine gewohnte Übertreibung. Wenngleich einige der Verbrecher seines Dramas unschuldig verurteilt werden, so ist es doch auch wieder nicht wahr, daß es überhaupt keine Verbrecher gibt. Und dann – Schuld oder Nichtschuld – die Verbrechen werden begangen, und die Gesellschaft muß sich schützen. Falls ein Dieb den Schrank erbrechen würde, in dem Ferdinand Bruckner die Einnahmen aus seinen Stücken aufbewahrt, und falls ihm der Dieb bekannt wäre, würde er, selbst wenn er wüßte, daß der Diebstahl nicht aus verbrecherischen Motiven begangen worden ist, nicht doch zur Polizei gehen?

Das Stück ist ein Tendenzdrama. Seine Tendenz richtet sich gegen die Justiz. Und obwohl der Autor, wenn er die Justiz angreift, erst recht seinem Hang zur Übertreibung verfällt, obwohl fast alle Richter, die in dem Drama auftreten, wahre Ungeheuer an Einsichtslosigkeit und Grausamkeit sind, wird doch auch manches Wort gesprochen, das Beherrigung verdient. „Was ist ein Verbrecher?“ fragt in einer Gerichtssitzung des zweiten Aktes ein Verteidiger. „Fest steht nur, daß längst nicht jeder, den der Staat ins Gefängnis schickt, ein Verbrecher ist. Fest steht, daß viele, die der Staat in Ehren herumlaufen läßt, Verbrecher sind. Gibt es irgendein Gericht in Deutschland, das einen Straffall genau so beurteilen würde wie irgendein anderes Gericht in Deutschland? Und doch sprechen beide nach Recht und Gesetz. Was ist also Recht, wenn es nicht Menschlichkeit ist?“

Das Drama Bruckners bringt, wie erwähnt, ein ganzes Haus auf die Bühne, ein Haus von zwei Stockwerken, in deren Zimmer der Zuschauer hineinsieht. Kleine Szenen spielen sich bald in diesem, bald in jenem Zimmer ab. Mit einer Art Kinotechnik, die er sehr geschickt handhabt, wechselt der Autor fortwährend den Schauplatz, weiß aber aus den kleinen Szenen ein Ganzes, eine dramatische Handlung zu bilden. Die schwierige Inszenierung hat in mustergültiger Weise Heinz Hilpert besorgt. Er bedient sich einer Technik, die vor einigen Jahren zwei Berliner Theaterdirektoren²³⁸ erfunden haben. Die Dekoration der einzelnen Zimmer sind alle aufgebaut, aber es wird nur dasjenige beleuchtet, in dem gespielt wird.

In der Küche des zweiten Stockwerkes sehen wir die Köchin Ernestine Puschek. Blonde, schon etwas reife Frau. Wenn man in ihren Jahren sich verliebt, wird es arg. Und sie hat sich verliebt, noch dazu in einen jüngeren Mann, den stellungslosen Kellner Thunichtgut, der in demselben Hause wohnt. Ernestine verschmäht kein Mittel, um den Liebsten an sich zu fesseln. Einmal hat er sich ein Kind gewünscht. Ernestine kann nicht Mutter werden. Aber unten im Hause die Stenotypistin, die ein Verhältnis mit einem armen Studenten hat, wird ein Kind zu Welt bringen. Der Student und seine Geliebte hungern, und Ernestine kauft ihnen das Kind ab, das geboren werden soll. Ihrem Kellner lügt sie vor, daß sie guter Hoffnung sei.

Mit rasender Eifersucht hütet sie ihren Schatz. Doch Thunichtgut braucht Abwechslung und bindet mit allen möglichen hübschen Frauen und Mädchen im Hause und in der Nachbarschaft an. Alle fliegen ihm zu: kein Stubenmädchen kann dem hinreißenden Kellner widerstehen. Auch Frau Kudelka, die Wirtin des Restaurants im Erdgeschoß, lernt seine Vorzüge als Liebhaber schätzen. Eben will er sie nach einem Stelldichein im Hinterzimmer des Restaurants verlassen, da kommt Ernestine. Thunichtgut hat gerade noch Zeit, aus dem Fenster zu kriechen. Ernestine spürt, daß Thunichtgut bei der Kudelka gewesen ist, diese leugnet mit eiserner Stirn, der Argwohn der Köchin gerät ins Schwanken – auf einmal sieht sie Thunichtguts Uhr, die er bei seiner eiligen Flucht hat liegen lassen. Die Eifersucht raubt ihr jede Besinnung, sie stürzt sich auf die Nebenbuhlerin, die Kudelka flüchtet ins anstoßende Restaurant, das toll gewordenen

²³⁸ Verweis auf die Kreislerbühne von Carl Meinhard und Rudolf Bernauer.

Weib ihr nach. Nach einigen Augenblicken kommt Ernestine zurück – sie hat nebenan die Kudelka erwürgt.

Diese drei Figuren sind die gelungensten. Ernestine ist die Hauptgestalt des Dramas. Eine Frau, ganz Geschlechtstrieb – eine blinde Naturkraft – wehe, wer sich ihr in den Weg stellt! Und bei alledem einfach, primitiv, Frau aus dem Volke, Köchin. Die Figur lebt. Und sie lebt auch, weil Lucie Höflich sie spielt, mit einer Naturwahrheit spielt, die man gar nicht genug bewundern kann. In dieser Rolle beweist Lucie Höflich, was man freilich bereits wußte, daß sie eine der größten deutschen Schauspielerinnen ist. Vorzüglich auch der Don Juan für Köchinnen Hans Albers, den man bisher nur als konventionellen Operettenhelden kannte. Überraschend Maria Fein als Kudelka – einst eine gekünstelte Maria Stuart, hier auf einmal eine verliebte Wirtsfrau von erfreulicher Echtheit. Überhaupt bedeutet die Aufführung dieses Stückes, welches so zahlreiche Rollen enthält, die fast alle gut gespielt werden, eine hervorragende Leistung des Deutschen Theaters.

Gleichzeitig mit den Ereignissen zwischen Ernestine, Thunichtgut und der Kudelka, begibt sich in dem Hause noch mancherlei anderes. Wir sehen im Erdgeschoß eine Mutter mit einem Sohn und einer Tochter. Um die Ansprüche befriedigen zu können, die ihre Kinder an sie stellen, verkauft die Mutter einen Schmuck, den ihr Schwager, bevor er nach Südamerika ging, ihr anvertraut hat. Die Objekte dieser Mutterliebe, die bis zum Verbrechen geht, sind mißraten – die Tochter ein Mädchen mit lockeren Sitten, der Sohn ein vollkommener Taugenichts. Im obersten Stockwerk wohnt gleichfalls eine Mutter mit zwei erwachsenen Kindern, zwei Söhne; ein Zimmer hat ein junger Kaufmann abgemietet. Der junge Mann liebt die Mutter der Söhne und bemüht sich eifrig, sie zur gemeinsamen Flucht zu überreden. Einer der Söhne ist ein Homosexueller; er leidet sehr unter seiner krankhaften Veranlagung, empfindet sie als Fluch und als Schande, und verbirgt sie ängstlich.

Der erste Akt schließt damit, daß der Kellner Thunichtgut, dessen Uhr man im Zimmer der Kudelka gefunden hat, als mutmaßlicher Mörder verhaftet wird. Auf die Köchin Ernestine fällt kein Verdacht, und sie läßt ihren Geliebten ruhig verhaften.

Der erste Akt ist der stärkste, im zweiten schwächt sich die Wirkung erheblich ab, im dritten ermattet sie gänzlich.

Zweiter Akt. Wieder das Haus auf der Bühne. Jetzt ist es das Gerichtsgebäude, in dessen sämtlichen Zimmern Verhandlungen stattfinden – die Verhandlungen, die sich aus den Ereignissen des ersten Aktes ergeben.

Mordprozeß gegen den Kellner Tunichtgut. Der Gerichtshof ist eine Karikatur – die Zeugen benehmen sich, wie sich noch niemals Zeugen vor Gericht benommen haben – der Verteidiger zeigt eine kaum glaubliche Unfähigkeit (er verzichtet beispielsweise darauf, an die Hauptzeugin, nachdem sie ihre Aussage beendet hat, weitere Fragen zu richten). Lediglich die Aussage der Köchin Ernestine ist wieder ein Stück Leben. Der Mord interessiert sie gar nicht – nur das will sie wissen, wer die vier Frauen waren, mit denen Thunichtgut sie betrogen hat. Auf Grund eines lückenhaften Indizienbeweises wird der Angeklagte zum Tode verurteilt.

In einem anderen Raum Prozeß gegen die Stenotypistin. Sie hat entbunden und hat das Kind drei Wochen nach der Geburt ertränkt. Die Köchin hat es natürlich nicht mehr gewollt und die Mutter, die selbst hungerte, konnte es nicht ernähren. Kein Gericht, das in diesem Falle nicht mildernde Umstände zubilligen würde! Hier werden sie verweigert, und das unglückliche Mädchen wird auf acht Jahre ins Zuchthaus geschickt. Im oberen Stock aber wird ein Hallunke freigesprochen, der Erpressungen an Homosexuellen verübt hat. Der abnormale junge Mann aus dem zweiten Akt wird als Zeuge vernommen und schwört lieber einen Meineid, als daß er sich zu seiner Perversion bekennt. Wegen dieses Meineides wird er im dritten Akt verhaftet. Nur ein einziges von den Gerichten, die das Drama auf die Bühne bringt, urteilt einsichtig und milde. Der junge Kaufmann hat einen Griff in die Kasse getan, um sich die Mittel zur Flucht mit der älteren Dame, die er liebt, zu verschaffen. Der Spruch des Gerichts lautet: fünf Monate Gefängnis mit Bewährungsfrist.

Der dritte Akt führt uns in das Haus des ersten zurück. Wieder in allen Zimmern einzelne Szenen, von denen aber nur noch wenige Interesse erwecken. Die beste spielt in der Küche zwischen Ernestine und dem Verteidiger des Tunichtgut. Der

Rechtsanwalt will sie zur Unterzeichnung eines Gnadengesuches für den zum Tode Verurteilten bewegen. Ernestine weigert sich hartnäckig. Ihr Gedankengang: „Wenn er geköpft ist, können ihn die vier anderen auch nicht mehr haben, mit denen er mich betrogen hat.“ Dem Rechtsanwalt aber sagt sie immer nur: „Jesus will es so“ und: „Sie sind ein Jud’.“ Nachdem der Advokat gegangen ist, vergiftet sie sich mit Veronal. Im Erdgeschoß, im Zimmer der Stenotypistin, sitzt deren Liebhaber, der arme Student, und schreibt an einem Buch, aus dem er eine Stelle vorliest und das den Titel führt: „Es gibt keine Verbrecher.“

- Dramaturgische Blätter

Anonym, «Ferdinand Bruckner: Verbrecher. Verlag S. Fischer, Berlin». *Dramaturgische Blätter*, 5. Jahrgang, Nummer 7, November 1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 464-465.

Ein neues Drama vom Autor der *Krankheit der Jugend*, das den Glauben an seine Kraft bestärkt und vermehrt. Eine Reihe im gleichen Mietshaus spielender, locker verknüpfter Handlungen führt zu einer Reihe von Verbrechen, die dann in vier gleichzeitig auf der Bühne ablaufenden Prozeßverhandlungen abgeurteilt werden. Dabei zeigt sich die furchtbare Kluft, die sich zwischen dem lebendigen Leben und der Justizmaschinerie gebildet hat. Fast immer kommen die kalten, glatten Schurken zwischen den Gesetzen hindurch, während Menschen von starkem und naivem Gefühl von der Maschine gepackt und zermalmt werden. In einem dritten Akt sieht man bei den Überlebenden jener Prozesse die verhängnisvolle Auswirkung, während Tragödien in ganz gleicher Art in demselben Hause schon von neuem beginnen. – Die einzelnen Szenen sind in naturalistischem Stil mit großer, lebendiger Energie gestaltet. Aber ihr Zusammenhang, der Aufbau des Ganzen führt darüber hinaus zu einem starken und bedeutsamen Eindruck. – Das Werk bietet große schauspielerische Wirkungsmöglichkeiten, verlangt aber auch eine Fülle von Personal und eine schwierige Bühnenkonstruktion, die sechs Schauplätze gleichzeitig gibt. Wo eine Bühne in Frage kommt, die solche Aufgaben bewältigen kann, sollten sich die Volksbühnen bemühen, das kraftvolle Werk ihren Mitgliedern zu zeigen.

- *Die Weltbühne*

KAHN, Harry, «Um Reinhardt». *Die Weltbühne*, 24. Jahrgang, zweites Halbjahr 1928. Berlin: Verlag der Weltbühne, p. 677-679.

Die Verbrecher, nach denen Ferdinand Bruckners zweites dramatisches Werk heißt, wohnen in einer dreistöckigen Mietskaserne zusammen, von der, vor uns aufgerissen, sieben Räume umschichtig erhellt werden, um ein Dutzend Menschenschicksale, sich ineinander verschlingend oder nur einander überschneidend, sichtbar zu machen. Not und Prasserei, Leichtsinnsinn und Gram, Opfermut und Eigennutz, zynische Wollust und lyrische Zartheit hausen neben-, über-, durcheinander in diesem Großstadt-Steinkasten, auf den der Titel eines ausgezeichneten Romans Walter von Hollander *Das fiebernde Haus* so genau paßt, daß man, unter Zuhilfenahme auch anderer stofflicher und stilistischer Verwandtschaft, geneigt sein könnte, hier die Lösung des so viel umstrittenen Rätsels von der Identität Ferdinand Bruckners zu suchen. Das Fieber, das die Bewohner dieses Hauses schüttelt, wird nicht geheilt in jenem andern Gebäude, das der zweite Akt mit ebenfalls sieben verschiedenen Räumlichkeiten vor uns hinstellt: im Kriminalgericht. Das ist nichts weniger als ein Sanatorium selbst für sittlich Heilbare, sondern ein noch höllenheißerer Fieberherd, auf dem das entzündete Blut zur Verzweiflung gekocht wird. Die ganze Quacksalberei einer in Paragraphenkalk verknöcherten, dem Leben entfremdeten Justiz wird da mit ein paar rasch auf- und abgeblendeten Bildern vorgeführt. Alibimangel und Indizienüberfluß bringen einen Unschuldigen aufs Schafott; Moraltrumpeterei und Prinzipienreiterei eine vor Hunger halbkrepierte Selbstmörderin von illegitimer Mutter auf acht Jahre ins Zuchthaus; der Erpresser wird freigesprochen, aber der Erpreßte wegen Meineids und „widernatürlicher Unzucht“ für sein Leben ruiniert, weil er schon achtzehntel ist. Kurz: die Wagschalen der beiden Häuser hängen gleich schwer von Untaten der Herzensroheit und Heimtücke, der Bosheit und Dummheit, des Jähzorns und Hochmuts. Kein Unterschied ist auf Erden zwischen Richtern und Gerichteten. Verbrecher sind wir alle. „Mord und Verbrechen sind der Dung, aus dem wir sprießen“. Aber „solange nicht das eigne Ich nein sagen kann, bleibt das drohende Nein des Staates wirkungslos und wird jene Handlungen niemals verhindern, die wir vorläufig Verbrechen nennen. Aber zu dem Nein des eignen Ichs sind wir zu schwach, weil wir Menschen sind, anlehnungsbedürftig und entschlußlos, und wir haben die strafende Obrigkeit gegründet,

daß sie uns das Gewissen abnehme und unsre Seele einschläfre in der Angst vor sich selbst. Hier, in dieser Flucht vor uns selbst, liegt die unzerstörbare Macht der behördlichen Gerechtigkeit. Wir können ihr nicht entrinnen, denn ihre Fesseln sind in uns. Aber wir können sie Schritt für Schritt bekämpfen, in einem Lohnkampf der Seele“.

Nur hier, am Ausklang des Stückes, wird Bruckner, zum rhetorischen Ankläger. (Aber noch hier hört er sich geistiger und damit aufrührerischer an, als alle „song“ erfreudigen Kabarettpetroleure). Vorher, die drei Akte hindurch, ist er nichts als dichterischer Gestalter. Und was für einer! Einer von gleich eminentem Konzeptions- wie Formungsvermögen menschlicher Schicksale. Seine hier nicht in den kleinen Generations- und Gesellschaftsumkreis von *Krankheit der Jugend* gebannte, sondern viele Alter und Stände umfassende Figurenwelt lebt in jeder Faser und in jedem Nerv. Jeder Satz, den er sprechen läßt, kommt tief aus Charakter und Situation des Sprechenden und führt tiefer in sie hinein. Dabei sind die Sätze auf das knappste Maß der Worte, die Szenen auf das knapste Maß der Repliken beschränkt. Wie in einem ausgezeichnet geschnittenen Film reiht sich —besonders in den beiden ersten Akten; der dritte ist etwas lockerer gefügt— Bild an Bild: ohne gesuchte Übergänge, aber auch ohne sachliche Lücke jede der vielen Handlungen weiterkettend. Daß Bruckner von der Kinotechnik, von der Kreislerbühne, von Kaisers *Nebeneinander* profitiert hat, vermag sein Könnertum nicht zu verkleinern. Denn die Synthese dieser Mittel ist nicht eklektisch zusammengeworfen, sondern als neues und eignes Stilprinzip aus dem, was er zu sagen und zu bilden hat, erwachsen. Wenn irgendwer, so ist Bruckner ein ebenso modernes wie originelles Bühnentalent hohen Ranges; und wenn irgendwo, ist hier der Ansatz zu jenem „epischen Drama“, von dem die Schlagworterfinder und Richtungsgründer bei jeder unpassenden Gelegenheit orakeln.

Heinz Hilpert hat, aus den erwähnten Gründen, das Stück nur „zu ebener Erde und im ersten Stock“ spielen können, wie es der Dichter selbst „für kleine Bühnen“ vorgeschlagen hat. Kein Ruhmesblatt für Berlin, nämlich für seine Spielleitungs- und Schauspielkunst. Daß ein Regisseur, der bisher zum guten Durchschnitt zählte, nicht drunter, aber auch nicht drüber, bei diesem schwierigen Stück alle Akzente so sicher zu

verteilen, alle Komponenten so reibungslos zu verzahnen vermag, beweist wieder einmal den ungewöhnlichen Pegelstand des Regiekönnens in dieser Stadt und dieser Zeit. Dabei ist in diesen rollenreichen Vorstellung kaum ein ausgesprochener schauspielerischer Versager, höchstens die eine oder andre Schwäche. Die aber werden aufgewogen durch bedeutende Leistungen bisher zu wenig beachteter oder beschäftigter Leute: etwa des geistreich pointierenden Gustav Gründgens oder des handfest konturierenden Werner Schott. Weit über diese hinaus aber erweist sich auf einmal Hans Albers, wenn auch noch nicht ganz frei von manch dickem Farbauftrag, als fabelhafter Charakteristiker und macht Matthias Wiemann seinem Ruf als erschütterndster Darsteller scham- und leidgepeinigter Mannesjugend neue Ehre. Aber kein grünes Ruhmesblatt bloß, sondern ein wagenradgroßer goldner Lorbeerkranz gebührt Lucie Höflich, die ein erst von Liebesangst und Bemutterungstrieb erfülltes, dann von Eifersucht und Rachgier besessenes spätes Mädchen, das zur Mörderin an Nebenbuhlerin und Geliebtem wird, auf den Gipfel menschlicher Tragik hinaufspielt. Hinter der aus unendlicher Reife und Fülle des Herzens schöpfenden, strömenden Gestaltungskraft dieser Frau bleibt selbst die wahrlich nicht geringe des jungen Dichters zurück, dessen verdienter Erfolg ohne Lucie Höflich wohl kaum diese stürmischen Dimensionen angenommen hätte.

- Die Weltbühne

FLATAU, Else, «Lucie Höflich als Ernestine Pushek in *Die Verbrecher*». *Die Weltbühne*, 24. Jahrgang, zweites Halbjahr 1928. Berlin: Verlag der Weltbühne, p. 816.

Den Höllenreigen in dem Spiegel dort,
in dem die Masse diesseits sich beschaut,
durchbricht ein Schrei, ein urwelttiefer Laut.
Ein Schweigen schreit. Mehr als des Dichters Wort.

Er schuf sie neben andern als Figur.
Du aber nimmst dies erdgebundene Weib
In Dich, Du wandelst Dich zu ihrem Leib,
Du wirst zur Seele dieser Kreatur.

Du reiest sie herauf aus Deinen Tiefen
—und weckst damit, die selbstzufrieden schliefen—
Du trägst sie durch die Hlle dieser Erde,

auf daß sie darin schuldlos —schuldige werde.
Und trägst sie so, daß diesem armen Wesen
Doch werden muß ein himmlisches Genesen.

- *Vossische Zeitung*

KLEE, K. (Professor Dr. K. Klee, Kammergerichtsrat), «**Bruckners Verbrecher**». *Vossische Zeitung*, 31-I-1929. A: Moreno, Joaqun (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 467-470.

Als ich nach der für die Juristen Berlins veranstalteten Sonntagsauffhrung des Stückes *Verbrecher* das Theater verließ, hörte ich einen Kollegen zum anderen von einem „ganz üblen Tendenzstück“ sprechen. Ich habe diesen Eindruck, den auch manch anderer mit nach Hause genommen haben mag, nicht gehabt. Es ist schon zweifelhaft, ob wir es überhaupt mit einem Tendenzstück zu tun haben. Ich meine, die Brucknersche Dichtung ist nicht mehr und nicht weniger ein Tendenzstück als viele andere bedeutende Werke der Dichtung, die aus dem vollen Leben schöpfen und den Zuschauer zum Nachdenken über den Wert der menschlichen Einrichtungen und Gebräuche bringen. Ein „bles“ Tendenzstück ist das Werk jedenfalls nicht. Das wäre doch nur dann der Fall, wenn die Absicht des Verfassers, das Ansehen der Strafjustiz zu untergraben, erkennbar würde.

Dies kann aber solange nicht behauptet werden, als nicht die Fehlsprche, die vor unseren Augen und Ohren in dem Stück gefllt werden, einseitig auf offenbar schuldhaftes Verhalten der Gerichtspersonen zurückgeführt werden.

Das trifft in keinem der Straffälle zu. Der leichtlebige Kellner, gegen den von vornherein ein starker Verdacht spricht, wird in der Hauptsache auf Grund der meineidigen Aussage seiner von Lucie Höflich mit vollendeter Kunst gespielten

Geliebten unschuldig wegen Ermordung der Schankwirtin, die zu den vielen „Bräuten“ des Kellners gehört hat, zum Tode verurteilt. Die alternde Geliebte, die sich mit ganzer Kraft eines vielleicht oft enttäuschten Herzens an den liebenswürdigen Schürzenjäger gehängt hat, ist selbst die Mörderin. In einem Wutanfall nur zu begründeter Eifersucht hat sie die Rivalin erwürgt. Sie „rechnet ab“ mit dem ungetreuen Geliebten, und das eine Wörtchen, das ihn vor dem Richtbeil bewahrt hätte, läßt sie bei ihrer eidlichen Bekundung ungesprochen wie sie auch hernach, die Rache bis zum letzten auskostend, das Gnadengesuch nicht unterschreibt. Welches Strafgericht wäre hier nicht gleichfalls bei anscheinend lückenlos geschlossener Indizienkette zum Schuldig gelangt? Der Meineid eines Zeugen – er fürchtete sich selbst bloßzustellen, wenn er die Wahrheit sagt – ist die Grundlage auch des „ungerechten“ Freispruchs des homosexuellen Erpressers.

Die Verurteilung der armen Sekretärin wegen Kindestötung ist nach den bestehenden Gesetzen durchaus in Ordnung, wenigstens, was die Beantwortung der strafrechtlichen Schuldfrage betrifft. Sie hat in Verzweiflung und Elend sich selbst töten und ihr Kind mit in den Tod nehmen wollen, darum ist sie mit ihm ins Wasser gegangen und ist mit ihrem Kinde „gerettet“ worden. „Versuchter Torschlag“ in der Sprache des Gesetzes. Freilich ist kein deutsches Gericht denkbar, das in einem solchen Falle eine Strafe von acht Jahren Zuchthaus verhängt. Dies ist, wie zugegeben ist, eine dichterische Übertreibung, die besser unterblieben wäre. Eine nicht zu kurze Freiheitsstrafe – vielleicht mit Bewährungsfrist – würde aber jedes Gericht verhängen und nach herrschender Rechtsauffassung verhängen müssen. Denn die Lehre vom „erweiterten Selbstmord“, die in solchen Fällen zur völligen Straffreiheit führt, wie sie unserem Rechtsgefühl entsprechen würde, hat keine Anerkennung in der Praxis gefunden, insbesondere beim höchsten deutschen Gerichtshof nicht. Auch der Gesetzesgeber macht keine Miene, Fällen solcher Art, die nach Sonderbehandlung schreien – ebenso wie die Einwilligung eines Sterbenskranken in die Abkürzung seiner Qualen – gerecht zu werden. Solange also noch unserem Recht Tötung gleich Tötung ist, hat das Gericht gar keine Möglichkeit, auf die Stimme des Mitleids zu hören.

Was aber in der Gerichtsverhandlung gegen die „Kindesmörderin“ besonders abstößt, ist die wegwerfende, überhebliche, von moralischer Entrüstung triefende Art des

Vorsitzenden, eines alten verknöcherten Aktenmenschen. Einen solchen jeder Lebenswärme baren Typus eines Strafrichters hat es, wenn er wohl auch nicht sehr häufig zu finden war, in früheren Zeiten gegeben. Der Typus ist aber ausgestorben. Freilich mag es hie und da noch atavistische Anwandlungen solcher gefühlsrohen, jeder Menschlichkeit ins Gesicht schlagenden Einstellung zum „Verbrecher“ geben, wenn sie sich auch nicht in so krassem Ausmaße hervorwagen werden wie in dieser Gerichtsverhandlung. Der Dichter will selbst nicht der Ansicht Ausdruck geben, daß die Richter „eben alle so sind“. Denn in den beiden anderen Verhandlungen gehen die Vorsitzenden – im unverschuldeten Irrtum befangen – durchaus sachlich und nicht ohne Humanität vor. Und in einer weiteren Verhandlung wird einem jugendlichen Einbrecher die vom Staatsanwalt selbst mit edler Beredsamkeit befürwortete Bewährungsfrist ohne Zögern vom Gericht zugebilligt, wie wir das alle Tage zu dutzenden Malen erleben. Licht und Schatten sind also gebührend verteilt, soweit die Persönlichkeit der Strafrichter in Betracht kommt.

Im übrigen ist die Dichtung durchaus geeignet, auf die jüngeren Juristengenerationen erzieherisch einzuwirken, sie warnt vor Selbstherrlichkeit, mahnt zur Vorsicht bei tatsächlichen „Feststellungen“ und bringt die Relativität aller Strafrechtspflege eindringlich zum Bewußtsein. Über diese feine Relativität muß sich jeder Beruf klar sein, der Arzt nicht minder wie der Jurist, der Theologe nicht minder wie der „exakte“ Forscher. Je mehr wir in die Tiefe unseres Berufes eindringen, desto mehr erkennen wir, wie weit wir vom Ideale entfernt sind, desto bescheidener werden wir. Von Bruckners *Verbrecher* geht eine ähnliche Erkenntniswirkung, eine ähnliche Geistesbefreiung aus wie von Tolstois Auferstehung²³⁹, die in moderner Zeit vielleicht zum ersten Male den Blick für das Tragische strafrechtlicher „Schuld“ und die ihr zu einem großen Teil lebensnotwendig anhaftende Unvollkommenheit der Strafjustiz, die berufen ist, diese Schuld zu sühnen, geöffnet hat. Ich sage: lebensnotwendig haftet der Justiz ein großer Teil ihrer Unvollkommenheit an: sie ist begründet in den nicht auszuräumenden Zufälligkeiten der Verbrechenverfolgung, namentlich den durch – nicht immer bewußt – falschen Zeugen und die Schwäche sonstiger Erkenntnismöglichkeiten, sie ist auch in den nicht ausrottbaren atavistischen Instinkten sowohl der Subjekte als der Objekte der

²³⁹ Tolstois Roman *Auferstehung* (1899).

Rechtspflege wie auch aller staatlichen Erziehungsbestrebungen (siehe Lampels *Revolte im Erziehungsheim*) begründet.

Darüber hinaus eröffnet die Brucknersche Dichtung den Ausblick auf eine allmähliche Wandlung des Verbrechensbegriff, eine Wandlung, die als erster Franz v. Liszt mit seiner grundsätzlichen Unterscheidung des Augenblicks- (Gelegenheits-) Verbrechens und des Berufs- (Gewohnheits-) Verbrechens²⁴⁰ angebahnt hat.

Die letzten Endes in der überwundenen Vergeltung wurzelnde Generalprävention – die Abschreckung aller, die in Versuchung kommen könnten, ein Verbrechen zu begehen – hat vor dem spezialpräventiven Gesichtspunkt zurückzutreten. In der Linie der Entwicklung unserer modernen Kriminalpolitik liegt es durchaus, wenn Bruckner die in der Leidenschaft des Augenblicks zur Totschlägerin gewordene Köchin sagen läßt, der Staat möge solche Dinge die Beteiligten unter sich ausmachen lassen. Das ist natürlich cum grano salis zu verstehen, eine empfindliche Mißbilligung solcher „Selbsthilfe“ durch den Staat werden wir niemals entbehren können, soll anders diese Selbsthilfe nicht zur alle Ordnung auflösenden Regel werden.

Aber die Einstellung der staatlichen Gewalten zu solchem „Verbrechertum“, das aus der Not oder Versuchung des Augenblicks geboren ist, muß eine wesentlich andere sein wie zum berufsmäßigen Verbrecher, der seinen Lebenszweck und Daseinsinhalt in dem Kampf gegen die bürgerliche Gesellschaft erblickt. Zum Gelegenheitstäter kommt das Verbrechen, ungerufen, überraschend für ihn und alle, die ihn kennen oder zu kennen meinen. Der Berufsverbrecher steuert bewußt auf das Verbrechen los, für ihn ist es nicht die Ausnahme, sondern der Regelzustand. Wie er das Verbrechen zielbewußt und systematisch betreibt, so muß auch die Strafverfolgung gegen ihn zielbewußt und systematisch betrieben werden. Aber wer hat ein Interesse daran, daß jeder mehr zufällig in die Netze der Strafe geratene Gelegenheitstäter, der Täter aus Leichtsinne und Verführung aus Not und Leidenschaft, zur strafrechtlichen Verantwortung gezogen wird, wo doch Tausende seinesgleichen dank eigener Geschicklichkeit oder fremder Nachsicht mit einem blauen Auge davonkommen, wo – noch mehr – Hunderte

²⁴⁰ Franz v. Liszt war Strafrechtswissenschaftler, er begründete die spezialpräventiven Straftheorie mit ihren Strafzwecken: Sicherung, Besserung und Abschreckung.

abgefeimte wirkliche Verbrecher, deren Typus Bruckner gleichfalls meisterhaft zeichnet, unter uns frei herumlaufen und ungestört ob ihrer überlegenen Technik ihrem Schmarotzerhandwerk frönen.

Nicht so sehr mit Strafübeln als mit andersgearteten, den Entgleisten auf den Weg der Ordnung und des Rechts zurückführender Einwirkung muß der Gelegenheits-„Verbrecher“ angefaßt werden; in milderer Fällen muß hier in noch weiteren als zur Zeit vom Gesetz gezogenen Grenzen das Opportunitätsprinzip an Stelle des Legalitätsprinzips die Strafverfolgung leiten. Aber dem Staat erwächst noch eine andere, fast noch größere Aufgabe: das Herabgleiten des Erstlingsverbrechers in die Tiefen des Berufsverbrechertum, dessen Fangarme ihn meist unerbittlich für immer festhalten, nach Möglichkeit zu verhüten. Mit dem die Rückkehr zur Freiheit in der sozialen Gemeinschaft vorbereitenden „Stufen“ Strafvollzug sowie mit der Entlassenenfürsorge ist es hier nicht allein getan! Wir wissen ja alle, wie sehr das Vorurteil des Arbeitgebers, noch mehr der Arbeitsgenossen (siehe Sudermanns Stein unter Steinen), dem früheren Sträfling den Weg zum Wiederaufstieg versperrt. Erste Voraussetzung für eine wirksame Bekämpfung des Gewohnheitsverbrechertums ist die Anerkennung des Rechts auf Arbeit. Staat und Gemeinde müssen jedem, der den ernstesten Willen zur Arbeit hat, die Möglichkeit zu auskömmlicher Beschäftigung geben!

Seien wir Richter, Staatsanwälte und Verteidiger (auch sie bekommen ihr Teil zu hören) nicht empfindlich, wenn der Dichter unsere menschlichen, allzumenschlichen Schwächen geißelt und uns so zur nie erlähmenden Selbstzucht mahnt. Verargen wir „Staatserhaltenden“ es dem Dichter nicht, wenn er uns in seinem Werke auch Szenen dreister Unbotmäßigkeit der Gerichtsautorität gegenüber vorführt. Daß erheblichere Teile der Bevölkerung dadurch in ihrer Auflehnung gegen die Staatsgewalt, in ihrer Verneinung des Staates überhaupt, bestärkt werden können, ist nicht zu befürchten; der Staat hat, wenn menschliche Güte und verständnisvolles Wohlwollen versagen, genügend Machtmittel, dem vorzubeugen, er muß sie nur benutzen. Seien wir alle, die wir im heiligen Dienste der Themis²⁴¹ stehen, dem Dichter vielmehr dankbar dafür, daß

²⁴¹ Themis: Göttin der Gerechtigkeit und der Ordnung.

er uns das Endliche unseres Berufes, seine Klippen und Gefahren, vor Augen führt.
*Honny soit, qui mal y pense!*²⁴²

- Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart

ELSNER, Richard (hg.), «Ferdinand Bruckner, *Die Verbrecher*». *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*, 1. Jahrgang/1929. Berlin-Friedenau: E. Sicker Verlagsbuchhandlung, p. 203-205.

Ein reines, nacktes Tendenzdrama! Klage- und Anklageliteratur. Ein scharfer, bitterer Angriff auf unseren Rechts- und Justizstaat. Nicht wehe den Gerichteten, wehe den Richtern! Bewiesen soll's werden, logisch, unwiderleglich. Das können freilich Kunst und Dichtung nicht. Und der Dichter-Ankläger, der Dichter-Richter, der Ankläger und Richter verurteilt, schneidet sich ins eigene Fleisch.

Jede Dichtung kann immer nur ein Beispiel, einen Einzelfall darstellen. Ferdinand Bruckner, der Dichter-Richter, Dichter-Ankläger, der beweisen will —abstrakt denkt, eben das tut, was er selber aus tiefstem künstlerischen Fühlen und Gewissen heraus die schwerste Sünde unseres Lebens nennt, häuft Beispiel auf Beispiel. Die Waffe muß und soll es bringen. Die dramatische Form kann er freilich dabei nur sprengen, zerreißen. Gleich ein halbes Dutzend Dramen drängt und preßt sich bei ihm zusammen, eines schiebt das andere beiseite, sie gehen nebeneinander her, organisch nicht mit einander verflochten und verwoben, und nur, wie mit dem Schulmeisterstock, steht der Dichter daneben, mehr als Dozent, denn als Gestalter seiner Tendenz, seiner Idee und weiß sich schließlich doch nicht anders zu helfen, als daß er rein rhetorisierend einer seiner Figuren den Zettel aus dem Munde hängt: „hiermit wird bewiesen, daß...“

Wie ein Symbol baut sich seine Szene auf: Das Armuts- und Elendshaus unseres Lebens, dumpf und stickig. Die Wände sind geöffnet, in viele Stuben und Kammern fällt der Blick, viele Menschen hausen nebeneinander: in jedem Raum geschieht ein Verbrechen. Alles fiebert von Aufregung und Spannung. Die Nerven werden gerissen

²⁴² *Honny soit, qui mal y pense*: französisches Sprichwort (Schmach über den, der Arges dabei denkt).

und gezerrt. Ein glatter Justizmord, ein plumpster Fall peitscht auf gegen völlig schemenhaft-karikierte Richter.

Es ist Bruckner nicht gelungen, seine Tendenz gegen Recht, Gericht und Richter irgendwie zu begründen und wirklich künstlerisch zu veranschaulichen. Er hat die Mittel der Heilung doch nicht gefunden und nicht die eigentlichen Quellen des Übels. Bei weitem zu viel Theater und Theatralik, zu wenig innere seelische Dramatik.

(Julius Hart im *Tag*, Berlin)

Krankheit der Justiz. Die Frage muß gestellt werden, ob Bruckners Diagnose richtig ist. Wir müssen sagen: sie ist es nicht, ist es darum nicht, weil ja der Autor selbst nach vorgefaßtem Ratschluß, sagen wir's glatt heraus: aus gewollter Tendenz, die Krankheitsbilder konstruiert, mit der Willkür und Allmacht des Autors die Justiz mit Blindheit schlägt. Was beweist es, daß seine Vorsitzenden, seine Staatsanwälte blind sind (wie bezeichnend, daß seine Verteidiger fast stumme Personen sind!) — es beweist jedenfalls nicht, daß in der Praxis des wirklichen Lebens jeder Fall die hier gewollten Krankheitszüge trägt; vielmehr, diese Praxis kennt ja den Grundsatz, der Bruckners Juristen unbekannt ist: in dubio pro reo. Und wenn Bruckner statt vier zehn oder hundert solcher Fälle konstruierte, —gegen die wirkliche Rechtspflege beweist er damit nichts, beweist höchstens, was nicht bewiesen zu werden braucht, daß eine dramatische Konstruktion eben sein Beweis ist. Es gibt Richter, die die Wahrheit finden, und gibt Richter, die sie nicht finden. Wenn Bruckners Richter insgesamt sie nicht finden —ein Richter des wirklichen Lebens, der sie findet, straft diese Kollegen auf der Bühne Lügen und rechtfertigt gegen sie die Rechtspflege. (*Berliner Börsenzeitung*)

Man weiß nicht, ob der Name Ferdinand Bruckners einen Mann oder eine Frau oder eine Gesellschaft von Dichtern bedeutet. Sicher ist aber, daß Bruckner das im Kino und Vorstadttheater so beliebte Kriminalstück von neuem sehr glänzend ausmachte. Er hat dem etwas verpöbelten Genre seinen Literatur- und Moralwert zurückgegeben. *Verbrecher*, deren Schicksale Bruckner darstellt, sind unschuldige Opfer der Gesellschaft und Justiz, sie sind darum sympathische Märtyrer.

Gewiß, Ferdinand Bruckner geht auf die stärkste, sogar auf die gröbste Wirkung aus. Doch er operiert stets mit Klugheit und guter Gesinnung und baut außerdem sein Schauspiel mit raffinierter Geschicklichkeit. So wurde nach einem Autor gerufen, den man nicht kennt, und der sich auch nicht zeigte.

(Max Hochdorf im *Vorwärts*, *Abend-Ausgabe*, Berlin)

Nach der *Krankheit der Jugend* ist dieses neue Stück von Ferdinand Bruckner ein Abstieg.

Als soziologischer Kritiker vermenschlicht Bruckner seine Argumente mit billigen Gefühlen; als Ankläger gegen die Justiz holt er sie aus einem Phrasentümpel; als Dichter beschwert er sie mit überlebtem Naturalismus. So schwächt er alle Argumente ab, was ihm besonders schadet, weil er im Geistigen, im Analytischen stark und überzeugend sein kann. (*Deutsche Tageszeitung*)

Herr Bruckner vermag wohl in Schwarz-Weiss-Manier eine gewisse Kontur des unsympathisch ekligen zuständiglich zu umreißen; sobald Gestaltung seelischen Schicksals Aufgabe wird, greift er zur Literatur —und wo das Drama anheben müsste, zur Predigt. Sexual kolportage mit milder Menschlichkeitspredigt ist aber ein peinliches Gericht —genießbar nur, wo es unfreiwillig komisch wird. Im übrigen ist dieses Volkstück völlig ohne Belang —es klingt nichts und das Interesse an dem Autor, das Rätselraten um ihn zeigt wieder einmal, dass es hohe Zeit ist, Berlin, soweit es Literatur treibt, offiziell und endgültig zur Provinz und das Reich zum Zentrum zu erklären. Da gibt es wenigstens noch ein paar Erwachsene. (*Deutsche Allgemeine Zeitung*)

Ein Prestissimo-Naturalist. Einer, der den Wind des Tages um seine Nase hat und dem in eben diesem Wind die Rockschoße flattern. Ein Augenblicksphotograph und auch ein Gestalter. Ein Sensationsbeflissener und auch ein Grübler. Ein sichtlich Begabter, ein Könnler, der aber in seinem Zuge die Bühne, den Reflektor und beider Möglichkeiten über der Literatur vergißt. (Ernst Heilbronn in *Die Literatur*)

Das Drama selbst, in seinem Hauptvorgang ungemein stark in einem psychologisch sublimierten Naturalismus, ist ein Mischprodukt aus gesellschaftsanklägerischem

Tendenzstück und sozialer, sozialkritischer Studie. Die Angriffstendenz, gerichtet gegen den Begriff „Verbrechen“, wie er trotz aller Wandlung der Psyche, der Moralanschauung im Strafgesetzbuch paragrafisiert ist, wie er von einer menschenfremd formalen, oder „ethisch“ verknöcherten Justiz geahndet wird. Aber in diesen Gerichtsbildern, die das Leben im Zerrspiegel der Justiz geben sollen, regiert die nackte Tendenz, die triviale Sentenz, und Bruckner, dem für den letzten Akt die Hand schwach, der Sinn müde wurde, rückt von der Höhe der Intuition in die fatale Nachbarschaft Galsworthys. (Norbert Falk in *B. Z. a. Mittag*, Berlin)

Es läßt sich gewiß nicht leugnen, daß das Gericht als menschliche Institution seine Mängel und Schwächen hat; aber um an ihm wirklich Kritik üben zu können, bedarf es eines höheren sittlichen Ernstes, als ihn der Verfasser bekundet, und eines unbedingten Willens zur Wahrheit, den er gerade bei der Behandlung des Hauptfalles, der Mordangelegenheit, in allen vermissen läßt. Wenn es dem Verfasser, wie es seine philosophischen Einstreuungen andeuten, um eine sittliche Reform unserer Einstellung zu Verbrechen zu tun wäre, dann hätte er uns das an einem anderen Beispiel glaubhaft machen müssen und nicht an den ekelhaften Krankheitserscheinungen unserer Zeit. Auch im Hinblick auf die dramatische und psychologische Begabung Bruckners ist dieses Wühlen im Schmutz beklagenswert. (*Berliner Lokal-Anzeiger*)

Es geht bunt in Bruckners Menschenhause zu, bunt und kraß. Dieser Autor, der seine Person angeblich selbst den Theatern und Verlegern verbirgt, zeigt hier ebenso viel Courage wie in der *Krankheit der Jugend*, die ihn berühmt gemacht hat. Denn er hält den Theatereid, nichts zu verheimlichen. Wenn die Köchin ihrer Nebenbuhlerin zu Leibe geht, so hören wir zu. So wenig wie im Erstlingswerk fehlen die Opfer des Vorurteils, die von homosexueller Passion geschüttelt werden. Aber die Beschränkung aus den kleinen Kreis akademischer Jugend war Bruckners Kunst bekömmlicher, als der Ehrgeiz, das ganze Leben zu umspannen. Seinem Pessimismus begegnet es nämlich, dass er zuviel, dass er zu spät anklagt. Dieses arme Mädchen, das um ihrer Mutterschaft willen von ihrem Ankläger im Talar so roh verhöhnt wird, dieser junge Knabenfreund im Taumeln zwischen Selbstmord und Zuchthaus, leben sie wirklich im Zeitalter des gütigen Richters Lindsen? (Monty Jacobs in der *Vossischen Zeitung*, Berlin)

Nie gab es ein so unzeitgemäßes, unsoziales, raffiniertes, falsches und lügenhaftes Stück. Wer straft denn diese Liebhaber mit 5 Bräuten, diese Primaner mit anormaler Erotik, diese hemmungslosen Frauen? Doch nicht das Gericht. Im Gegenteil, das Gericht läßt Sachverständige, die alles mit Unfehlbarkeit entschuldigen, weil sie es verstehen. Das Leben selbst straft diese Verbrecher, weil es ein entartetes und verbrecherisches Leben geworden ist. Weil es ein Leben ohne Hoheit, ohne Verpflichtung, ohne selbstgefühlte Bindung ist. Alles ist vermischt, alles vergiftet sich. Alles liegt mit Allem im Bett der Schande. Soziale Not! Ein Trick, ein Bluff, eine Lüge. Im Gegenteil! Das leichtbefriedigte Faulsein, das auskömmliche Begehren, die Willkür der Luft, die verpflichtungslose Selbstentrichtung treibt diese Blüte: „Wir sind alle Verbrecher! (*Deutsche Zeitung*, Berlin)

- ***Buch und Bühne***

DAVIDSOHN, Ludwig, «**Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*. Im Deutschen Theater**». *Buch und Bühne*, Januar/Februar 1929. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p. 470.

Daß das Publikum auf dieses spannende und gut gemachte Theaterstück, das gerade kein großes Kunstwerk ist, hereinfliegt, ist bei der außerordentlichen, gesamt-darstellerischen Leistung von etwa 50 der besten Berliner Schauspieler kein Wunder. Vor den Moritäten der Jahrmärkte drängt sich auch die Menge in wollüstigem Schauer. Wie Nestroy schneidet der sich in kokette Anonymität hüllende Autor ein Haus vertikal in verschiedene Zimmer auf und zeigt mit moderner Filmtechnik in quälender und abstoßender Häufung, daß in jeder Ecke ein unschuldig-schuldiger „Verbrecher“ verzweifelt. Moderne, ahnungslose Simplizissimus-Justiz verknackt dann jeden zu so und so viel Jahren Zuchthaus, und zuletzt muß man wieder an Nestroy denken: „Bringt's mir die Leichen heraus, bloß keine Schlamperei hier!“

Bruckners Querschnitt durch ein Menschenhaus ist kein Querschnitt durch das wirkliche Leben. Seine Verallgemeinerungen stimmen nicht ganz. Er gibt mehr Zerrbild als Zeitbild: weniger Anklage wäre mehr gewesen! Mit konstruierten Tendenzfiguren, die sich kaum zu Typen erheben und selten überzeugen, wird der an und für sich

sympathische Kampf gegen verkalkte Rechtsbürokratie unzulänglich geführt. Diese Pfeile dringen schwerlich durch die Elefantenhaut der sich gegen jede Verjüngung sträubenden alten Tante Justitia. Ein bißchen naives dichterisches Beweisen ist besser als so viel übergescheites Konstruieren, und ein paar verlorene Klimpertöne der poetischen Lyra tun dem Ohre wohler als ununterbrochenes Gepolter der Nervenpauke.

Trotz alledem muß natürlich zugegeben werden, daß viel Talent in diesem Stück steckt. Auch hin und wieder psychologische Feinheiten. Eine große Sehenswürdigkeit wegen des Spiels und der Hilpert'schen Inszenierung. Und Lucie Höflich: herrlich!

BAB, Julius, «Bruckner: *Die Verbrecher*. Uraufführung im Deutschen Theater»²⁴³.

A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 471-472.

Das Deutsche Theater in Berlin scheint allmählich etwas von seiner grossen Tradition wiederzufinden. Gestern hatte es einen sehr starken Abend: eine deutsche Uraufführung von literarischem Wert und ganz hoher theatralischer Qualität. Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* war eine Talentprobe, aber eine etwas ängstliche. So ganz und gar beherrscht vom sexuellen Thema, dass man immerhin fürchten konnte, hier handelt es sich um die typische Pubertätsdramatik, die einmal und nicht wieder dem Verfasser ein starkes Werk schenkt. Nach diesem zweiten Stück *Die Verbrecher* darf man an eine menschliche Kraft in diesem Ferdinand Bruckner glauben, die sich noch weiter und reicher entwickeln wird. Wohl wurzeln die zahlreichen Handlungen, die hier im gleichen Wohngebäude beginnen und in das gleiche Gerichtsgebäude führen, noch alle irgendwie im Sexuellen. Aber sie erreichen nicht nur, wie in dem früheren Werk, vielfach die Ebene echter Erotik, wo durch den Trieb ein ganzer Mensch in innerste Bewegung gesetzt wird. Hier führen diese einzelnen Konflikte über sich selbst hinaus und hinein in die grosse soziale Gesamttragödie, in den hoffnungslosen Widerstreit, der sich aufgetan hat zwischen Menschenschuld, Menschenschicksal, Menschenwert und der seelenlos rasselnden Rechtsmaschine der Gesellschaft. Glatte und kalte Schurken hantieren überall unverletzt mit dem gefährlichen Apparat, der kindliche und leidenschaftliche Menschen zermalmt. – Es wäre töricht, zu leugnen, dass trotz des

²⁴³ Zugrundegelegt wurde hier ein Zeitungsaurriss aus dem FBA, er weist weder Ort noch Zeit auf.

modernen Theaterapparats, der vier, fünf Handlungen gleichzeitig abrollen lässt, der Stil all dieser Szenen guter, alter Naturalismus, und dass am Ende von einem Schriftsteller im Personal des Stückes (Erwin Faber) vorgelesene Essay ist sogar schlechter Stil der achtziger Jahre. Aber die Fülle der Gesichte, die (ganz seltene Papierwendungen übertönende) Kraft des Ausdrucks, die Wucht der ganzen Komposition, alles gibt Hoffnung, dass auf diesem guten, alten Nährboden wieder Neues wachsen könnte. – Und ganz nebenbei die gar nicht so unberechtigte leidenschaftliche Parteinahme für die Frauen gegen die stumpfsinnige Roheit der Männer ist wiederum so entschieden, dass die Vermutung neue Nahrung erhält, der vielumrätselte Autor könnte am Ende doch eine Frau – und damit ein Unikum in der Geschichte des Dramas! – sein.

In der Mitte der Aufführung, deren massenhaftes Personal, deren vier bis sechs gleichzeitige Schauplätze Heinz Hilpert sicher, klar und kraftvoll regiert, – in der Mitte, im Herzpunkt steht Lucie Höflich, die nie stärker, nie grösser, nie näher der unvergesslichen Else Lehmann gewesen ist, als an diesem Abend. Sie spielte eine Köchin, eine kraftvoll sichere Person, die in späteren Jahren ihr Herz an einen Weiberhelden, einen windigen Kellner gehängt hat; sie sieht sich von ihm betrogen, erwürgt die Nebenbuhlerin, und sieht mit eiserner Ruhe zu, wie der Geliebte für die Tat als Mörder verurteilt wird. Wie die Höflich diese Verbrecherin in ganz im menschlich Ergreifenden hält, wie Liebe, Stolz und Leiden dieser ungeistigen Kreatur in einem Spiel der Finger, einem Zittern der Stirnfalte zu uns spricht, das gehört zu den ganz grossen Dingen, die das Theater zu bieten hat. Den freundlichen Lumpen von Kellner spielte Hans Albers, der nur in wenigen Augenblicken des Entsetzens in Theatertönen hinter der Natur seiner Rolle zurückblieb; im übrigen aber machte er der erzieherischen Energie des Regisseurs Hilpert die höchste Ehre – er und Maria Fein, die die ermordete Schankwirtin spielte und der man kaum eine so üppig ordinäre, unbedingt echte Naturäusserung zugetraut hätte. Ganz glänzend noch der zynische Lump von Erhard Siedel und der süsslich-homosexuelle von Gustav Gründgens, ein gemütlicher Richter von Jakob Tiedtcke und ein entseelt moralischer, wunderbar abscheulich von unserem guten alten Carl Goetz. Ein ergreifend blasses Leidensgesicht von Sonik Rainer, eine freche Göhre von Käthe Lenz; im dritten Akt, in dem (übrigens etwas breiter und schwächer als in den voraufgegangenen) die alten Tragödien noch nicht zu Ende sind

und schon wieder neue der gleichen Art anfangen, noch Erika Unruh, deren herbe Energie man durch häufigere Aufgaben zu ihrem ganzen Bühnenwert entwickeln sollte. Noch Matthias Wiemann, noch Werner Schott, Steckel, Ellinor Büller und (neben nur zwei oder drei Versagern) noch eine ganze Zahl ausgezeichnet gespielter kleiner Rollen. Ein glücklicher und starker Abend des Deutschen Theaters, – wert des grossen Beifalls, der ein paar Pfeifer brausend übertönte. Gepfiffen haben wohl jene, die den dichterischen Zorn über menschliche Gemeinheiten für eine Gemeinheit halten. Sie werden nicht alle, diese zartbesaiteten Tugendbolde.

- *Deutsche Juristen-Zeitung*

LINDENAU, Heinrich, «**Gericht auf der Bühne**» (Vom Senatspräsidenten des Obergerichtspräsidenten Dr. Lindenau, Berlin). *Deutsche Juristen-Zeitung*, 1929, Heft 1, p. 50ff. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p. 472-476.

Es ist grundsätzlich ungerechtfertigt und verfehlt, an ein Kunstwerk den Maßstab der Wissenschaft zu legen, die dem behandelten Gegenstande entspricht. Kunst und Wissenschaft gehen nicht von den gleichen Voraussetzungen aus und streben verschiedenen Zielen zu. Ob die Stellung des Apollo von Belvedere anatomisch richtig ist, bleibt letzten Endes ebenso bedeutungslos wie die Frage der hereditären Lues für den dramatischen Wert von Ibsens *Gespensstern* oder die Ergebnisse der jüngsten Archivforschungen über Wallensteins „Verrat“ für Schillers Dichterruhm. Das gilt uneingeschränkt für Schöpfungen, die den fachwissenschaftlichen oder technischen Stoff nur gewählt haben, um die darin liegenden künstlerischen Möglichkeiten zu verwerten. Eine abweichende Beurteilung ist dagegen geboten, sobald der Boden der absoluten Kunst verlassen und die Wirkung gesucht wird in Anspannung und Reizung der dem Stoffe geltenden Interessen — ein Weg, der beim Tendenzstück mündet. *Et prodesse volunt et delectare poetae*. Soll dieser Nutzen in der Belehrung des Publikums über ein Fachgebiet liegen, insbesondere in der Aufklärung über Mängel und Reformbedürftigkeit des Fachwissens und Könnens, so wird auch der Fachmann auf den Plan gerufen. Zwei sehr verschiedene Aufgaben können ihm erwachsen. Er wird berufen sein, die von der künstlerischen Intuition geborenen Anregungen aufzugreifen und der Verwirklichung entgegenzuführen. Es kann ihm aber auch obliegen, darzutun,

wie weit die leichtbeschwingte Muse ihren begeisterten Jünger von der festen Erde und ihren rauhen Wirklichkeiten entfernt hat.

Die Probleme des Rechtes haben von jeher starke Anziehungskraft auf die dramatische Dichtung ausgeübt.* Der Rechtsbrecher in den verschiedensten Typen war stets auf der Bühne heimisch, vielfach schon vom künstlerischen Seherblick als leidendes Produkt seiner Umwelt oder seiner angeborenen Veranlagung erkannt, lange bevor Kriminalsoziologie und Kriminalpsychologie diesen wichtigsten Verbrechensfaktoren ihre Aufmerksamkeit schenkten. Zögernder hat man sich — die Szene zum Tribunal gestaltend — der Darstellung von Richter und Gericht auf der Bühne zugewendet. Dabei fiel früher den Vertretern der irdischen Gerechtigkeit nur die ausgleichende und abschließende Rolle zu, die ursprünglich der deus ex machina gespielt hatte. So noch die Bedeutung der das Shylock-Drama endenden Gerichtsszene im *Kaufmann von Venedig*, der der lustige Schlußakt nur lose angehängt ist. Schon hier darf aber nicht übersehen werden, daß die juristische Lösung nicht der „ordentliche Richter“ findet, sondern Porzias liebende Frauenklugheit. Ihr Spruch bedeutet, trotzdem er sich der elendesten Buchstabenklitterung und Wortrabulistik bedient, den Sieg fortgeschrittener, kultureller Entwicklung über erstarrtes Recht. Das hat Kohlers berühmte juristische Paraphrase nachgewiesen.²⁴⁴ Also schon bei Shakespeare eine nicht unkritische Einstellung gegenüber der Gerichtsbarkeit. Weit schärfer Kleists Angriff auf das Gericht im *Zerbrochenen Krug*, dessen Inhalt eine einzige Gerichtsverhandlung bildet. Der Richter ist zugleich der gesuchte Verbrecher, die ganze Prozeßleitung Trug und Vergewaltigung der Parteien — freilich bringt der Schluß den Sieg des Rechtes und den Sturz des Bösen, herbeigeführt durch den revidierenden Gerichtsrat, dessen Dazwischenkunft aber doch nur einem glücklichen Zufalle zu danken ist.

* Vgl. Herrnritt (1927). *Der Rechtsgedanke im modernen Drama*, S. 1450 d. BL.

²⁴⁴ Josef Kohler hatte in Auseinandersetzung mit Rudolf von Jhering, der in einem Vortrag Partei ergriffen hatte für den um sein Recht betrogenen Shylock, die Position für Porzia gegen Shylock vertreten: „Es ist der Sieg des geläuterten Rechtsbewußtseins über die finstere Nacht, welche auf dem bisherigen Rechtszustande lastete: es ist der Sieg, der sich hinter Scheingründen versteckt, der die Larve falscher Motivierung annimmt, weil sie notwendig ist; aber es ist ein Sieg, ein großer, ein gewaltiger Sieg: ein Sieg nicht etwa bloß in dem einzelnen Prozeß, es ist ein Sieg in der Rechtsgeschichte überhaupt.“ (Josef Kohler. «Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz». Würzburg 1884, S. 90. Hier zitiert nach: Uwe Diederichsen. «Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. Jurisprudenz auf dem Forum der Bühne». In: *Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Mölk. Göttingen 1996, S. 186-228, Zitat S. 187.)

Neuerdings weht schneidendere Luft auch auf den weltbedeutenden Brettern. Die Richter, die jetzt dort erscheinen, sind nur noch Vertreter des bösen Prinzips — weltfremd, verkalkt und verstockt in überlebten und überwundenen Anschauungen, meist auch noch voreingenommen und untüchtig. Staats- und Rechtsanwälte kommen nicht besser fort — außerdem noch belastet durch skrupellose Verfolgung ihrer Parteiziele.

Posse, Lustspiel und selbst Komödie sollen hier außer Betracht bleiben. Wo die Pritsche²⁴⁵ knallt und die Schellenkappe klingelt, ist stets groteske Übertreibung erlaubt gewesen. Kein Verständiger wird an solche lustigen Spottgeburten und Karikaturen den Maßstab der Wirklichkeit legen, selbst wenn in dem närrischen Treiben ein bitterer Unterton leidvoller Erfahrung mitschwingt. Das empfindet auch der gesunde Menschenverstand der breiten Besucherschichten, wie ein geschultes Ohr wohl aus den Nuancen der Aufnahme und des Beifalls herauszuhören vermag.

Wie aber, wenn die Bühne bewußt in den ernsten Kampf der Meinungen eingreift, ihren ungeheuren Einfluß dazu verwendet, einer bestimmten Auffassung vom Wesen und Wirken des Rechtes und seiner Organe zum Siege zu verhelfen?

Eine der ersten Bühnen der gesamten Kulturwelt, das Deutsche Theater in Berlin, bringt gegenwärtig in einer von Höchstleistungen der Schauspielkunst, Regie und Bühnentechnik getragenen Aufführung des Schauspieles *Die Verbrecher** das Werk eines neuen, erfolg- und zukunftsreichen — noch dazu vom Geheimnisse der Anonymität umhüllten — Verfassers Bruckner: Ein ausgesprochenes Tendenzstück, dessen kriminalpolitischer Bedeutung die Bühnenleitung durch Einladung sämtlicher Mitglieder der Strafrechtskommission noch besonderen und berechtigten Ausdruck gegeben hat. Darüber hinaus sollte kein deutscher Jurist die Gelegenheit versäumen, das Stück anzusehen und sich mit ihm auseinanderzusetzen — nicht kunstkritisch, denn das haben Berufenere getan, sondern als Vertreter unserer Wissenschaft, der die Kampf- fanfaren entgegenschallen.

²⁴⁵ Pritsche: das Schlagholz des Narren, Klatsche.

* Bruckner, F., *Die Verbrecher*, Schauspiel in 3 Akten. Berlin 1929. Verlag S. Fischer. M. 3.

Dabei denke ich nicht in erster Reihe an die Beleuchtung, in der dem Verfasser die materiellrechtlichen²⁴⁶ Probleme erscheinen. Hier lautet seiner Weisheit letzter Schluß: „Wir sind alle Verbrecher“ — eine Erkenntnis, die im tiefsten Sinne gewiß zutrifft. „Niemand ist gut, außer Gott“.²⁴⁷ Selbst Goethe hat ja zugestanden, daß er „in sich die Möglichkeit zu jedem Verbrechen gespürt habe“.²⁴⁸ Kein Mensch weiß, welche Neigungen und Triebe im tiefsten Grunde seiner Seele schlummern und vielleicht nur durch die Gunst äußerer Umstände am Hervorbrechen gehindert werden. Auch ein weiteres Leitmotiv des Verbrecherdramas darf ruhig hingenommen werden, wenn gezeigt wird, wie schwache und selbst wertvolle Menschen in den Maschen des Rechtes sich verstricken, während schlimme Schädlinge der Gesellschaft geschickt hindurchschlüpfen. Wir wissen *summum ius, summa iniuria*.²⁴⁹ Das liegt in der Unzulänglichkeit allen Menschenwerkes begründet, wobei gar nicht geleugnet werden soll, daß Besserungen und Reformen nötig und möglich sind. Unsere besten Kräfte mühen sich längst um den endlichen Abschluß der Strafrechtsreform, und nicht nur auf dem Gebiete der Sexualdelikte, die auch in den *Verbrechern*, wie stets in der schönen Literatur, die Hauptrolle unter den juristischen Problemen spielen.

Die Besonderheit des Brucknerschen Stückes liegt in der szenischen Darstellung von vier Gerichtsverhandlungen, die unter geschickter Ausnutzung neuester Bühnentechnik (der sog. Kreislerbühne) im 2. Akte gleichzeitig vorgeführt werden. Ergebnis: Drei schwere Fehlsprüche. Ein Unschuldiger wird wegen Mordes zum Tode verurteilt, eine Kindesmörderin in völliger Verkennung der treibenden Umstände zu einer horrenden Strafe (8 Jahre und 10 Monate Zuchthaus), ein Erpresser freigesprochen auf Grund des sehr durchsichtigen Meineides seines homosexuellen Opfers. Das Gegengewicht hält nur die Zubilligung der Bewährungsfrist an einen jugendlichen Defraudanten. Aber gerade diese vierte Verhandlung tritt an Umfang und Inhalt völlig zurück gegenüber der breiten und detaillierten Ausmalung der drei anderen, die unter der Leitung höchst

²⁴⁶ Materiellrechtlichen: das materielle Recht umfasst die Rechtsnormen, anders als das formelle Recht, das insbesondere den Ablauf des Prozesses regelt.

²⁴⁷ „Niemand ... Gott“: „Niemand ist gut außer Gott, dem Einen.“ (Lukas 18, 19) „Niemand ist gut außer Gott allein.“ (Markus, 10, 17).

²⁴⁸ „in ...habe.“: nicht ermittelt. Nahe kommt dem: „Man darf nur alt werden, um milder zu sein; ich sehe keinen Fehler begehen, den ich nicht auch begangen hätte.“ *Maximen und Reflexionen* (1824). Aus Kunst und Altertum.

²⁴⁹ *summum ... iniuria*: „höchstes Recht, größtes Unrecht“, in etwa: strenge Rechtsauslegung kann zu schwerstem Unrecht führen.

unzulänglicher schlimmer Vorsitzender zu den Fehlurteilen führen. Im Erpresserprozeß ist der Richter wenigstens nur schwach und ungeschickt und läßt sich vom Drängen eines unverfrorenen Verteidigers einschüchtern. Im Mordprozesse präsidiert ein voreingenommener, täppisch bullernder Choleriker. Er steht dem Empfinden und selbst der Sprache des Angeklagten und der Zeugen, die aus den unteren Volksschichten stammen, weltenfern gegenüber, klebt immer nur an der Oberfläche des Beweismaterials — sein Verhandeln erregt Spott, sein Spruch Entsetzen. Der Schlimmste ist der Richter der unglücklichen jungen Mutter, die sich mit ihrem Kinde in das Wasser gestürzt hat, selbst gerettet wird, während das Kind ertrinkt. Er spricht dauernd, läßt niemand zu Worte kommen, mißbraucht seine geschützte Stellung zu hochfahrendem Abkanzeln seiner Opfer und entbehrt auch des geringsten Verständnisses für sexuelle und wirtschaftliche Nöte.

Wie haben wir Juristen uns hierzu einzustellen? Wir empfinden es schmerzlich, daß uns ein solches Schreck- und Spiegelbild entgegengehalten wird. Und wir kommen über diese Tatsache nicht mit einem Achselzucken und dem Bewußtsein fort, daß es solche Richter gar nicht oder doch nur ganz vereinzelt als unwürdige Einzelercheinungen gibt, wie sie keinem Berufe erspart bleiben.

Mit dieser Feststellung ist gar nichts gesagt gegenüber den künstlerischen Gesichtspunkten, die für die Bühne — auch im Tendenzstücke — gelten. Hier können und dürfen sich Kunst und Natur nicht decken; es liegt im Wesen der Bühnenkunst begründet, daß sie übertreibt und unterstreicht, zusammendrängt, verallgemeinert und typisiert. Ein ungeschminktes Gesicht ist im Rampenlichte unmöglich, es würde leichenhaft und ausdruckslos wirken ohne die aufgesetzten Farben und Striche, die erst die bühnenfähige Maske machen. Ebenso wenig kann selbst der höchste Naturalismus „wirkliche Menschen“ auf die Szene stellen. Vielmehr müssen Verfasser und Darsteller zusetzend und fortlassend die Natur zum Kunstwerk umschaffen, um im Zuschauer den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen. Unter diesem Gesichtswinkel müssen auch die Richter des Verbrecherdramas gewürdigt werden. Wir dürfen dem Verfasser nicht die Auffassung unterstellen, als ob die von ihm geschilderten Richter die typischen Vertreter ihres Standes seien. Der Eindruck, den er beim Zuschauer erwecken will, ist

die Kenntnis der Gefahren, die in geistiger Abschnürung des gelehrten Richtertums vom Volksempfinden, in unpsychologischer Würdigung von Partei- und Zeugenaussagen, in kalter Beamtenroutine und Überheblichkeit liegen. Dazu bedurfte es kräftig umrissener, Bühnenwirksamer Figuren und Situationen. Sind die Farben zu grell gewählt, die ausgleichenden Gegengewichte zu schwach bemessen, so wollen wir Juristen nicht überempfindlich sein und nicht außer acht lassen, daß für das Kunstwerk eigene Gesetze gelten. Ein Bedenken ist freilich nicht zu unterdrücken. Das große Publikum neigt dazu, die Wirkungen ernster Bühnenkunst sehr vertrauensvoll aufzunehmen und nach ihnen solche Verhältnisse zu bewerten, die es nicht aus eigener Anschauung kennt. Darum können entstellte Wiedergaben von Gerichtsakten auf der Bühne Gefahren für die Rechtspflege heraufbeschwören, die auf das Vertrauen des Volkes angewiesen ist. Das gilt ganz besonders für erregte Zeiten wie die Gegenwart in Deutschland, die noch unter den Erschütterungen der „Vertrauenskrise“ leidet. Das Recht der Bühne, auch solche brennenden Tagesfragen aufzugreifen, bleibt selbstverständlich zweifelsfrei und muß geschützt werden, sowohl vor immer wieder aufflackernden Zensurgelüsten wie vor künstlich inszenierten Theaterskandalen und Vorstellungsstörungen. Die deutsche Bühne wird sich in ihrer jungen Freiheit der Verantwortung bewußt bleiben, die sie als einer der wichtigsten Zugänge zum Herzen des Volkes trägt. Das bedingt, daß auch auf der Szene, wenn sie sich dem Kampfe der Meinungen öffnet, Licht und Schatten gerecht verteilt werden. Vielleicht wird uns nun einmal ein Theaterabend beschert, über dem Shakespeares Worte leuchten: „O weiser und gerechter Richter!“²⁵⁰

- **Deutsche Juristen-Zeitung**

CASPARI, Wilhelm, «Theater und Justiz». *Deutsche Juristen-Zeitung*, 1929, Heft 3, S. 233f. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p. 476-477.

Die auf S. 162 d. Bl. angekündigte Vorstellung des Brucknerschen Schauspiels *Die Verbrecher* hat am Sonntag, dem 20. Jan., im Deutschen Theater stattgefunden. Das Haus war mit Juristen jeden Alters und Berufs und einigen Damen voll besetzt. Es hätte dreimal so groß sein können, um der Nachfrage nach Karten zu genügen. Mit

²⁵⁰ „O...Richter!“. Shylock: Sehr wahr; o weiser und gerechter Richter! (*Der Kaufmann von Venedig*, 4, 1)

gespannter Aufmerksamkeit folgten die Zuschauer den Vorgängen auf der Bühne. Sie dankten den Darstellern nach den Aktschlüssen mit starkem Beifall. Auch hier sei der Leitung des Deutschen Theaters und den Mitwirkenden, an ihrer Spitze der unvergleichlichen Frau Höflich, wärmster Dank gesagt dafür, daß sie die Veranstaltung ermöglicht haben. Wir durften eine Leistung deutscher Schauspielkunst erleben, die uns auf lange im Gedächtnis bleiben wird.

Aber wir waren ja nicht nur zum Hören gekommen und zum Schauen bestellt. Das Stück, das für Juristen vorgeführt wurde, sollte uns zeigen, wie ein Außenstehender heute die Tätigkeit des Richters, des Staatsanwalts und des Verteidigers ansieht. Der Dichter hat sein Ziel weit gesteckt. Er will die ganze Unzulänglichkeit, ja Unmöglichkeit der Verbrechensbekämpfung durch Strafe aufdecken und erwartet nach den Schlußworten eine Zeit, in der es behördlichen Kampf gegen Verbrecher und Verbrechertum nicht mehr geben wird. Aber mit welchen Mitteln verfolgt er sein Ziel?

Er läßt 4 Verbrechen begehen und führt 4 Strafverhandlungen gleichzeitig vor. In der einen ist der Vorsitzende ein Dummkopf, in der zweiten ein bössartiger, gefühlloser Narr, in der dritten ein Schwächling, der sich „von dem gerissenen Verteidiger“ (das Wort kommt wiederholt vor) die Leitung der Verhandlung aus der Hand nehmen läßt. Alle drei kommen zu groben Fehlsprüchen. Der vierte ist nicht näher charakterisiert; sein mildes Urteil gegen einen jungen Dieb wird später verhöhnt. Nicht viel besser geht es den Verteidigern. Der erste, der sich seines unschuldig angeklagten Klienten warm annimmt, glaubt nicht an dessen Schuldlosigkeit und erkennt die wahre Mörderin so wenig wie die anderen Beteiligten. Dem zweiten ist die Verteidigung nur eine Last, der dritte ermöglicht durch sein Eingreifen den Freispruch eines Erpressers. Daß die Staatsanwälte ganz töricht und verständnislos sind, versteht sich demnach von selbst.

So läßt sich natürlich die These des Stückes nicht beweisen. Bei verständigen Richtern würden die einzelnen Verhandlungen ganz andere Ergebnisse gehabt haben. Dabei soll auf die zahlreichen prozessualen Unmöglichkeiten gar nicht erst eingegangen werden.

Und so bleibt als Ergebnis nur übrig, daß der Autor ein Zerrbild unserer Rechtspflege gezeichnet hat. Das Publikum aber, das Abend für Abend seit Monaten das Deutsche Theater füllt und den Rechtsangelegenheiten fast durchweg fremd gegenübersteht, glaubt, die Wahrheit zu sehen. Es glaubt, alle Richter, alle Staatsanwälte, alle Verteidiger sind so, wie sie oben auf der Bühne gezeigt werden. Je ernster der Dichter selbst seine Aufgabe genommen hat, um so mehr hält das Publikum für wahr, was ihm vorgeführt wird. So wird in die weitesten Kreise des Volkes neues Mißtrauen gegen die Rechtspflege getragen. Nichts von der unermüdlichen Arbeit, die bei allen Gerichtspersonen für die Findung des Rechts aufgewendet wird, nichts von dem Verantwortungsgefühl, das, wenn nicht alle, so doch die meisten Richter, Staatsanwälte und Rechtsanwälte beseelt, wird gezeigt. Verständnislosigkeit, Bosheit und Unfähigkeit werden dem Publikum als typisch für unsere Justiz, der ganze Gerichtsbetrieb als Farce hingestellt. Dagegen müssen wir uns verwahren.

Wir wissen, daß unsere Rechtspflege Mängel hat. Viele Köpfe sind bemüht, sie zu bessern. Wir versuchen, jeder an seiner Stelle, nach besten Kräften die Kluft zu überbrücken, die sich, nicht erst seit kurzer Zeit, zwischen Recht und Volk aufgetan hat. Wir glaubten, damit schon ein Stück vorwärtsgekommen zu sein. Ein Theaterabend aber wie *Die Verbrecher* ist geeignet, alles wieder zu zerstören. Deshalb bedauern wir die Aufführung des Stückes im Interesse der Rechtsordnung und damit des Staates und hoffen, daß die hohe Mode der Justizstücke, nachdem nunmehr wohl alle Verbrechen auf der Bühne abgehandelt worden sind, endlich ihr Ende erreicht haben wird.

- Deutsche Richterzeitung

Graf LANKOROWSKI, Leo, «Juristische Glossen zu Bruckners *Verbrechern*».*

(Von Amtsgerichtsrat Leo Dr. Graf Lankorowski, Frankfurt a. M). *Deutsche Richterzeitung*, 1929, Heft 6, p. 230ff. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele 1*. Berlin: Weidler, p. 477-480.

* Mit Zustimmung des Verlags u. Autors entnommen aus der *Didaskalia*, Beilage des *Frankfurter Morgenblatt*, Nr. 4 v. 27. Jan. 1929.

Der Jurist hat mit den schönen Künsten nichts zu schaffen; sein Beruf ist amüsig. Wenn aber der Wirkung eines Werkes neben seinem ästhetischen Gehalt die Aktualität fachtechnischer Probleme dienstbar gemacht wird, dann möge es ihm gestattet sein, seine Stimme zu erheben, wofern das Werk dessen wert ist und nicht der Sensationslust oder der Gehässigkeit entspringt, sondern von aufrichtigem Ernst getragen wird.

Dies scheint mir bei Bruckners *Verbrechern* der Fall zu sein. Zudem haben sie überall die heftigste Erregung hervorgerufen, so daß ein klärendes und beruhigendes Wort willkommen sein dürfte.

Das Stück zeigt, soweit es juristisch von Interesse ist, wie der Kellner Tunichtgut unschuldig wegen Mordes zum Tode, die bedauernswerte Stenotypistin Nagerle welche in der Verzweiflung sich mit ihrem drei Wochen alten Kinde ertränken will, schließlich aber mit dem Leben davon kommt, während das Kind untergeht, wegen Mordes zu acht Jahren und zehn Monaten Zuchthaus und der hoffnungsvolle junge Kaufmann Fischau, der seiner Geliebten willen einen Griff in fremde Kassen getan hat, wegen schweren Diebstahls unter Zubilligung einer Bewährungsfrist zu fünf Monaten Gefängnis verurteilt werden. Es zeigt ferner den Freispruch des schurkischen Erpressers Schimmelweis, das Entrinnen der Frau v. Wieg, welche einen Schmuck im Werte von 30000 Mark veruntreut hat, aber ihrem Schicksal dadurch entgeht, daß ihre Tochter den Geschädigten durch ihre Reize versöhnt und von der Erstattung der Anzeige abhält, und es zeigt die Straflosigkeit der Köchin Puschek, welche den Mord begangen hat, für welchen Tunichtgut unschuldig büßen muß. Endlich zeigt es die Gewissensqualen, welche der gesetzliche Eideszwang über den Homosexuellen Frank Berlessen hereinbrechen läßt, und streift die Auswirkung der Strafvorschriften über Abtreibung und Homosexualität. Kurz: es zeigt die Unzulänglichkeit der Justiz.

Es fragt sich nun – und dies ist entscheidend –, von welcher Warte aus Bruckner sein Thema abhandelt. Sieht er die Unzulänglichkeit der Justiz sub specie aeternitatis also als absolute im Sinne einer metaphysisch begründeten Notwendigkeit, wie sie aller menschlichen Lebensäußerung gemeinsam, daher tragisch, hoffnungslos und selbstverständlich ist; oder sieht er sie als relative Mangelhaftigkeit unserer

Strafrechtspflege im Vergleiche mit anderen Zeiten und anderen Ländern im Sinne eines zufälligen und reformbedürftigen Mißstandes? – Der Gegensatz ist polar: hier Ewigkeitswert, dessen Betrachtung Erschütterung und ehrfürchtiges Schweigen ausbreitet, dort tendenziöse Alltagspolemik, welche ein Sich-persönlich-bedroht-Fühlen und Agitationsgebell mit Salven von Schlagworten auslöst; hier die Tragödie der Justiz, dort Hetzrede.

Stünde die propagandistische Absicht des Brucknerschen Stückes von vornherein außer Zweifel, dann lohnte es sich nicht der Mühe, ein weiteres Wort daran zu verschwenden. Es genüge die Feststellung, daß vieles darin fachtechnisch unmöglich ist; im übrigen gelte es höchstens, vor Verallgemeinerung zu warnen.

Aber das Stück scheint vieldeutig.

Wie es gemeint ist, läßt sich nur aus ihm selber beantworten.

Keinen Aufschluß gibt die allgemeine Behandlung des Milieus. Nehmen wir an, sie sei mehr durch Mangel an forensischer Erfahrung als durch böse Absicht beeinflusst. Jedenfalls wirkt die in den Brucknerschen Gerichtssälen sich breit machende Würdelosigkeit grotesk und bleibt ohne Beziehung zur Wirklichkeit genau wie die Haltung des Verteidigers des Tunichtgut.

Aufschlußreicher dagegen scheint Bruckners Behandlung der Justizirrtümer.

Tunichtgut wird unschuldig verurteilt, weil er selbst ein vom Dichter zwar geschickt motiviertes, aber wahrheitswidriges Geständnis abgelegt hat, und weil die Zeugin Puschek einen Meineid leistet, kurz, weil die dem Gericht zur Urteilsfindung dienenden Unterlagen derartig irreführend sind, daß es gar nicht anders als auf schuldig erkennen kann. Bruckner gibt mithin den Fall des zwangsläufigen Fehltrils, etwa wie Dostojewsky in den *Brüdern Karamasoff*. Hier eine Anklage gegen das Gericht sehen zu wollen, wäre verfehlt; handelt es sich doch im Gegenteil um dessen Rechtfertigung. – Ähnlich liegt der Fall bei dem Fehltril zugunsten des Erpressers Schimmelweis: auch dieses ist durch Verfälschung der Urteilsunterlagen infolge Meineids des Zeugen Frank Berlessen unvermeidlich.

Es hat demnach den Anschein, als ob Bruckner insoweit keine Tendenz anstrebt, sondern Steigerung der Geschehnisse ins Schicksalhafte.

Im übrigen setzt er sich nicht sowohl mit dem Berufsstande des Juristen, als vielmehr mit den System auseinander. Franks Gewissensqualen, der Fall Nagerle, der übrigens zu den eingangs gestreiften fachtechnischen Unmöglichkeiten gehört, da ein solches Urteil nach geltendem Recht ausgeschlossen ist, die unbefriedigende Straffreiheit der Mörderin Puschek und der Diebin Frau v. Wieg sollen die Unzulänglichkeit der Gesetzesmaschine beweisen.

Auch hier bleibt die Einstellung des Dichters verschwommen.

Vielleicht läßt sie sich am besten an zwei Beispielen aufzeigen. In der Verhandlung gegen Tunichtgut kann man folgendes hören:

Vorsitzender: „Auf die weitere Vernehmung dieser Zeugin können wir verzichten.“

Zeugin Mimi Zerl: „Verzichten Sie auf alle Vernehmungen und den ganzen Krempel. Ich würde einfach alle sechs Monate eine Lotterie veranstalten. Wer eine Niete zieht, wird ins Gefängnis gesteckt. Dort muß er ein zweites Los ziehen: wie lange er sitzen soll.“

Und der Zeuge Frank Berlessen läßt sich unmittelbar vor seiner Verteidigung von seinem Freunde Ottfried v. Wieg folgendermaßen beraten:

Frank: „Ich zermartere mir den Kopf. Ich werde die Antwort erst wissen, wenn ich vor dem Richter stehe. Dann antworte ich aufs Geratewohl.“

Ottfried: „Paß auf. Hier ist ein Zweimarkstück. Kopf oder Schrift? Bei Kopf sagst du aus, bei Schrift leugnest du. (Wirft.) Schrift!“

Frank: „Schrift? Alles leugnen. – – (Atmet auf.) Jetzt weiß ich wenigstens Bescheid.“

In diesen beiden kritischen Dialogen spitzt der Dichter die Situation aufs Äußerste zu. Denn sie lassen sich nur nach zwei einander diametral entgegengesetzten Richtungen hin ausdeuten, nach jenen Richtungen, die ich als entscheidend für die Bedeutung des Werkes kennzeichnete: entweder nämlich ist die Gleichsetzung der Justiz mit einem Glücksspiele die Frucht letzter, ins Metaphysische reichender Erkenntnis oder aber eine

schamlose Frivolität, welche auf der Schaubühne nichts zu suchen hat, wofern diese noch Anspruch darauf erhebt, als „moralische Anstalt“ gewürdigt zu werden.

Bruckner bleibt unklar. Hätte er sich eindeutig entscheiden können, so wäre es ihm vielleicht gelungen, die Tragödie der Justiz zu schreiben. So aber kann man beim besten Willen höchstens von Ansätzen reden, die im weiteren Verlauf verkümmern. Die Tragödie der Justiz bleibt ungeschrieben.

Wer sie schreiben wollte, müßte sich in sehr langen, heißen und schmerzlichen Kämpfen zu folgender Entsagung durchgerungen haben:

Den Staat bejahen, heißt seine Einrichtungen, also auch die Justiz bejahen. *Judicare necesse est, vivere non.*²⁵¹ Die Befreiung von dem Schwerte der Themis wäre die Erlösung, die Lösung und die Auflösung, sie wäre die Vollendung und der Untergang. Sie ist nicht von dieser Welt. Denn alles Menschentum ist Stückwerk. Stückwerk darum auch die Justiz. Die Gerechtigkeit ist eine Chimäer. Schuldig im höheren Sinne sind wir alle ohne Ausnahme. Alles ist unvollkommen, immer relativ und verbesserungsbedürftig. Gegenüber dem dynamischen Element des Lebens bildet die bürgerliche Ordnung das statische. Das Gesetz ist seinem Wesen nach veraltet und retardierend, die Beamtenschaft als Gerippe des Staates ihrem Wesen nach verknöchert.

Goethe hat in diesen Abgrund hinabgeschaut, sonst könnte er nicht schreiben:

Vom Rechte, das mit uns geboren ist,
Von dem ist leider nie die Frage.²⁵²

In diesem „Nie“ liegt die verallgemeinernde Tragik, die Steigerung des Einmaligen, Zufälligen zum Dauernden, Unabwendbaren. In diesem „Nie“ liegt Erkenntnis letzter Dinge.

Und nur wer diese sich erworben hat, wer fern der Hybris des Prometheus und aller anderen gefallenen Engel in Demut das Kreuz der Unzulänglichkeit auf sich lädt, wer – ergeben dem Schicksal – dazu bereit ist, mit Aufopferung und Heldenmut Recht zu

²⁵¹ *Judicare ... non:* als Zitat oder Wendung nicht ermittelt, wahrscheinlich Abwandlung des Spruchs: *Navigare necesse est, vivere non est necesse.* (Seefahrt tut not, Leben tut nicht not.)

²⁵² Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil.* Studierzimmer, V. 1978f.

sprechen, so gut er es vermag, obschon er das Damoklesschwert der Irrtums nicht sowohl über dem Haupte des Angeklagten, als über dem eigenen Haupte schweben weiß, genau wie der Arzt zum Messer greift, obschon er weiß, daß er das Schicksal wider seinen Willen zum Werkzeug des Todes machen kann, nur ein solcher wird es vermögen, die Konflikte der Diener des Rechtes nachzufühlen, und nur einem solchen wird es gelingen, die Tragödie der Justiz zu schreiben. Vielleicht aber wird dann ein Werk entstehen, das – erhaben über alle Anklage des Augenblicks – nach Ewigkeiten zielt als Aufschrei menschlicher Not.

SERVATIUS, «Zum gleichen Thema». (Von Landgerichtsdirektor Dr. Servatius, Frankfurt a. M.). *Deutsche Richterzeitung*, 1929, Heft 6, S. 232f. A: Moreno, Joaquín (2015). *Ferdinand Bruckner: Werke, Tagebücher, Briefe. Wissenschaftliche Ausgabe: Schauspiele I*. Berlin: Weidler, p. 480-481.

Die Art und Weise, wie ein Teil der Berliner Juristenwelt sich zu der Aufführung des Brucknerschen Schauspiels *Verbrecher* einstellte, ist für weite Kreise der Richterschaft nicht recht verständlich, ja fast befremdend. Zunächst die Besprechung, die Senatspräsident Dr. Lindenau dem Schauspiel in der Deutschen Juristenzeitung 1929 S. 50 widmet. Sie läßt vor lauter Rücksichtnahme auf die Interessen der Kunst die Rücksicht auf die Interessen der Rechtsordnung und des Richterstandes stark zurücktreten. Sie gipfelt darin, die Bühnenkunst brauche grelle Farben und Kontraste, die Juristen sollten nicht überempfindlich sein. Geradezu eine Ermutigung für Literaten zu ähnlichen neuen Heldentaten. Er billigt dem Verfasser auch bezüglich der Verzerrungen des Verfahrens und der Verzeichnung und Kariikierung der Gerichtspersonen weitgehende Milderungsgründe zu und spricht schließlich nur die Hoffnung aus, «daß die deutsche Bühne sich in ihrer jungen Freiheit der Verantwortung bewußt bleibe, die sie als eine der wichtigsten Zugänge zum Herzen des Volkes trage». Aber keine Kritik an der Theaterleitung, die dieses Tendenzstück auf die Bühne brachte.

Wirksamer schon und dankenswerter ist die Kritik, die Senatspräsident Dr. Caspari auf der S. 233 der *D. Juristenzeitung* gibt. Hier wird wenigstens mit Nachdruck auf die

Unlauterkeit der Mittel hingewiesen, deren sich der Verfasser des Stückes bediente, um seine utopische Rechtsordnung der Zukunft zu zeichnen und es wird weiter gezeigt, wie durch dieses Zerrbild unserer Rechtspflege bei dem Publikum der Glaube erweckt werden müsse, so sehe es in der deutschen Rechtsprechung tatsächlich aus, und wie neues Mißtrauen gegen die Rechtspflege ins Volk getragen werde. Aber auch in dieser Besprechung kein Wort des Vorwurfs gegen die Theaterleitung: im Gegenteil noch einen Dank, daß sie es durch Sonder- und Freiaufführungen den Berliner Juristen ermöglicht habe, das Schauspiel zu sehen.

Beide Besprechungen sind m. E. zu nachsichtig gegenüber einem solchen Tendenzstück, das auf seinem Wege über alle Bühnen Deutschlands die Volksseele vergiften und zu falschen Vorstellungen von Recht, Rechtsnotwendigkeiten und Rechtsprechung führen muß. Wer das Schauspiel aufmerksam liest, erkennt alsbald, daß es in planmäßiger Durchführung gegen die Strafgewalt des Staates überhaupt und im einzelnen gegen die Bestimmungen der Rechtsordnung angehen will, die zum Schutze der öffentlichen Ordnung, des keimenden Lebens, der normalen Reinheit und Gesundheit des Volkes und zur Sicherung einer geordneten Rechtspflege (Eideszwang) getroffen sind und daß es sich als Prügelknaben das Gericht bzw. die an der Rechtspflege beteiligten Personen, namentlich die Richter ausersehen hat. Und das alles mit billigen Hintertreppenbildern und sophistisch schiefen Deklamationen, für den Einsichtigen ohne Beweiskraft, für die große Masse bestechend und überzeugend. Wenn Dr. Lindenau dem Verfasser ein ideales Ziel zugestehen wollte, so hätte er wenigstens die benützten Mittel aus schärfste ablehnen müssen, die das Werk jedenfalls innerlich der wahren Kunst entfremden. Diese Mittel, insbesondere die sexuelle Grundlage, bzw. die offensichtlichen Spekulation auf Sensation, lassen aber erhebliche Zweifel an einer höheren Zielrichtung aufkommen. Möglich ist vielleicht, daß der Schauspieler durch sein Spiel das Werk auf ein höheres Niveau heben kann.

Für den Durchschnitt wird die Schauspielkunst auch hier aus dem Schlamm nicht herauskommen. Das zeigt sich evident bei der Aufführung in einer westlichen Großstadt. Diese Bühne scheint ihre Aufgabe bei Aufführung des Werkes hauptsächlich darin zu erblicken, durch Darstellung der Gerichtsszenen Gericht und Prozeßverfahren

nach Kräften lächerlich zu machen. Das Publikum, das zu Anfang bei den rohen Gassenausdrücken noch einige Zurückhaltung geübt hatte, quittierte aber bald alle die böswilligen und banalen Frechheiten, die der Autor dem Angeklagten und den Zeugen in den Mund legt, in seiner Mehrheit mit gröhlichem Beifall und Händeklatschen. Wer das Schauspiel gelesen und so gesehen hat, kann es nicht verstehen, wie eine Theaterleitung, die etwas auf sich hält, dieses Stück der verdienten Vergessenheit entheben konnte. Man hat den Eindruck, daß die Theaterleitung, die dieses Sensationsstück auf die Bretter bringt, sich nicht ganz der Verantwortung bewußt ist, die sie dem Gemeinwohl schuldig ist oder daß sie das Verantwortlichkeitsgefühl hinter das Kassengeschäft setzt. Angesichts des Inhaltes und der Tendenz des Stückes, die nach Zensur schreien, erscheint es dem Außenstehenden ein starkes Stück, wenn die Theaterleitung des deutschen Theaters die Berliner Juristen zur Vorstellung mit Freikarten einlud. Man muß annehmen, daß die Mehrheit der Juristen den Inhalt des Stückes nicht gekannt hat, da es sonst nicht verständlich wäre, daß man in hellen Scharen der Einladung gefolgt ist. So arm sind wir doch wohl noch nicht, daß wir uns durch eine Freikarte bestimmen lassen, so etwas über uns ergehen zu lassen. Man kann es endlich nicht verstehen, wenn es in dem Berichte von Senatspräsident Caspari heißt, daß das Schauspiel starken Beifall bei den Juristen ausgelöst habe (statt eisiges Schweigen) oder galt dieser Beifall nur der Schauspielkunst? Was man annehmen möchte, denn in Berlin pflegt man eine Anrempelung doch wohl auch nicht mit einem freundlichen Bravo zu beantworten. Sollen wir wirklich alles hinnehmen?

- Die Literatur

HEILBORN, Ernst, «Die Verbrecher. Schauspiel in drei Akten. Von Ferdinand Bruckner». (Uraufführung im Deutschen Theater am 23. Oktober 1928). *Die Literatur, Monatschrift für Literaturfreunde*, herausgegeben von Dr. Ernst Heilborn. Stuttgart und Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt, Einunddreißigster Jahrgang (Oktober 1928-Oktober 1929), p. 160-161.

Hatte sich der Verfasser der *Krankheit der Jugend*, Ferdinand Bruckner, in den Angaben einer wiener Zeitung (vgl. L. E. XXXI, 55) zu einer mystischen Dreieinigkeit verflüchtigt, so tritt er hier in seinem neuen Schauspiel als durchaus greifbare

Individualität hervor. Ein Prestissimo-Naturalist. Einer, der den Wind des Tages um seine Nase hat und dem in eben diesem Wind die Rockschöße flattern. Ein Augenblicksphotograph und auch ein Gestalter. Ein Sensationsbeflissener und auch ein Grübler. Ein sichtlich Begabter, ein Könnler, der aber in keinem Zuge die Bühne, den Reflektor und beider Möglichkeiten über der Literatur vergißt.

Er baut sich ein Dramenhaus und verkoppelt vier Dramen. Hat vom Lichtspiel gelernt und läßt die Szenen durcheinanderwirbeln. Gibt aber alsbald auch die tendenzgenehme Auswirkung, indem er im zweiten Akt ein Gerichtshaus baut, in dem die entsprechenden vier Gerichtsverhandlungen neben- und durcheinander zum Auftrag kommen: das lebendige Dasein des ersten Akts dem toten Gesetzesmechanismus konfrontiert. Und nicht genug damit, er läßt im letzten Akt seine Idee doktrinär auseinandersetzen. Nein! Nicht nur als Mechanismus stehen Gesetz- und Gerichtswesen dem Leben gegenüber, sie haben auch die gefährlich-gespenstische Eigenschaft der Automaten, Lebendiges anzulocken. Der Prestissimo-Naturalist flüchtet — denn hier ist Abschluß Flucht — in die Idee. Der künstlerische Reporter ist auch Leitartikler.

Ferdinand Bruckner hat den Griff, und die Gestalten seiner vier Dramen stehen als blutvolle Typen da: die Köchin, die ihre Rivalin würgt, ruhig mit zusieht, wie der Mann, an dem sie mit allen Fasern hängt, des Mordes beschuldigt, zu Tod verurteilt wird, ihm dann aber, ihrem Leben selbst ein Ziel setzend, voraneilt; die arme Stenotypistin, die von ihrem Studenten ein Kind erwartet, in allen erdenkbaren Nöten dahinsiecht — dann aber mit dem eben Geborenen ins Wasser geht, sich selber im letzten Augenblick rettet, und nun Kindesmörderin heißt; der Homosexuelle, der in Erpresserhänden, zum Meineid gedrängt, beinahe dazu gezwungen wird; der junge Fant, der an der Mutter seines Freundes, der Vierzigjährigen, mit infantiler Leidenschaft hängt und ihretwillen eine Kassendefraudation begeht. Womit die abgeschlossenen Dramen, keineswegs aber alle Dramengänger erschöpft sind. Denn es sind ihrer noch zahlreiche, die als Verbrecher (mit und ohne Anführungszeichen) durch die Korridore dieses Dramengehäuses irren. Alle mit dem Kainszeichen auf der Stirn: Sexualnot der Jugend.

Blutvolle Typen, der Stunde und dem Augenblick abgejagt— aber Bruckner gibt doch auch mehr. An zwei seiner Gestalten wird er zum Dichter. Will sagen: hier sieht er individuell, gibt er im Charakter das Schicksal, schafft er der Physiognomie die Hintergründigkeiten.

Dieser Homosexuelle lebt ein wahrhaftes Doppeldasein; ist auch Weib; ist's bis in verräterische Seufzer hinein. Diese Köchin ist Sklavin und Gebieterin zugleich; buckt sich in jede Unwürdigkeit und darf den Weg ihres Schicksals doch hochoberhöhen Hauptes wandeln. Und beide Gestalten haben die Eigentümlichkeit, in dem Maße, in dem sie sich von dem normalen Empfinden entfernen einem näherzurücken. Näher und nahe; bis mitten ins Miterleben hinein. Das bewußt Reporterhafte wird hier zum unbewußt Dichterischen, die Bühnensensation zu Drama. Nicht uninteressant, diesen Prestissimo-Naturalismus von heute dem gemächlichen Naturalismus von vorgestern zu vergleichen. Kein Zweifel, er macht aus der Sexualnot eine Pikanterie. Er findet aber auch künstlerischen Übel im Tempo. Dem schärfer Zusehenden entschleiert sich vor allem eins: er läßt fünf gerade sein, und um das zu erreichen, schreckt er vor Taschenspielerereien nicht zurück. Die *Verbrecher* lassen eine Reihe unbeantwortbarer Fragen dahinten. Um nur die wichtigsten anzudeuten: warum wird dieser Homosexuelle zum Meineid gedrängt, da sich der Meineid sofort doch als so nutzlos erweist, daß er alsbald des Meineids halber erneut vor Gericht gezogen wird? Wie kann der Unschuldige zum Tode verurteilt werden, da hier (außer einer aufgefundenen Uhr) kaum Indizien vorliegen, es sich auch schwerlich um Mord, sondern recht ersichtlich um Körperverletzung mit tödlichem Ausgang handelt? Welcher Art können die Erpressungen sein, dank deren die Gewinner des letzten Akts ihre Orgien feiern? Und ist dieser letzte Akt nicht mehr Eingangsakt zu neuem, als Abschluß des gegebenen Dramas?

Dieser Ferdinand Bruckner ist ein Könner —dennoch mehr eine Vorläufer- als eine Erfüllernatur. Man wittert aus seinem Werk etwas wie sich ankündigende neue Bühnenkunst, aber wenn man sich von ihr reichere Vorstellungen zu machen sucht, denkt man schon kaum noch an Ferdinand Bruckner.

Auszug aus:

Klaus MANN, *Mephisto. Roman einer Karriere*²⁵³

[...]

Erst ist es nur eine kleine Rolle, in welcher man ihn bemerkt; aber man bemerkt ihn, die Zeitungen erwähnen schon den «begabten Herrn Hendrik Höfgen», und er hat in dem russischen Stück doch nur einen betrunkenen jungen Bauern spielen dürfen, der auf die Bühne taumelt, um zunächst zu lallen, dann jedoch zu tanzen. Aber wie er lallt und, vor allem, wie er tanzt! Das Berliner Publikum ist hingerissen von dem gelehrigen Schüler der Prinzessin Tebab: es bricht in Beifall aus, da er geendigt hat. Mit welcher Besessenheit dieser Bursche die Glieder wirft! Alle Welt ist des Lobes voll über den ekstatischen Ausdruck, den man auf seiner Miene bemerkt haben will während des Tanzes. Rose Bernhard, die am Buffet Herren von der Presse und Damen aus der Gesellschaft um sich versammelt, konstatiert: „Es ist etwas Bacchantisches an diesem Menschen.“

Das Publikum, abgelenkt durch tausend Sorgen und Vergnügungen, vergißt wieder den Namen des phrenetischen Tänzers. Aber die Eingeweihten — die, auf welche es ankommt — merken sich Hendriks ersten Berliner Erfolg. Und von seinem zweiten spricht die Hauptstadt.

In einem sensationellen Stück, in einer aufsehenerregenden Inszenierung, gelingt es dem Schauspieler Höfgen, vom Interesse des Publikums und der Presse auf sich den größten Teil zu versammeln. Über seine Leistung wird noch mehr geredet als über den Autor des erregenden Dramas *Die Schuld* — jenen geheimnisvollen Unbekannten, dessen rätselhafte Person in den Cafés und Theaterkanzleien, in den Salons und Redaktionsbüros das beliebteste Diskussionsthema ausmacht. Wer ist der Dichter, der sich hinter dem Pseudonym Richard Loser verbirgt und der in seiner Tragödie eine so erschütternde Menge von sündigem Elend, Not und Verwirrung gestaltet? Wo findet man ihn, diesen Begnadeten, der uns durch ein Labyrinth tragischer und schmutziger Komplikationen führt, der so viel Entartung, verderbte Leidenschaft, so viel Qual

²⁵³ Zitiert nach: Klaus Mann. *Mephisto. Roman einer Karriere*. Reinbek bei Hamburg 1988. S. 174ff. Die Figuren des Romans sind mehr oder weniger an folgende Personen angelehnt: Hendrik Höfgen => Gustaf Gründgens, Rose Bernhard => Gustl Mayer, Richard Loser (Katz) => Ferdinand Bruckner, Oskar H. Kroge => Erich Ziegel, der Professor => Max Reinhardt, Dora Martin => Elisabeth Bergner.

und Jammer kennt und zeigt? Keine Frage: der Autor dieses schaurig-spannenden Dramas, das die verschiedenartigsten stilistischen Elemente — symbolistische wie naturalistische — auf wirkungsvolle und kühne Art in sich vereinigt, muß ein Abseitiger sein; ein Einsamer, der sich fernhält vom Betrieb des Marktes. Die Literaten — immer von Mißtrauen erfüllt gegen ihren eigenen Beruf — schwören: Dieser ist kein Literat. Er hat keine Routine, alles an ihm ist geniale Ursprünglichkeit. Niemals hat er eine Zeile geschrieben, bis zu diesem Tage. Ein junger Nervenarzt — wollen einige besonders Eingeweihte wissen, und er lebt in Spanien. Auf Briefe antwortet er nicht, die Verhandlungen mit ihm sind durch mehrere Mittelsleute zu führen: alles dies wird ungeheuer interessant gefunden, man bespricht es fieberhaft in den Kreisen, die auf sich halten.

Ein junger Nervenarzt, und er lebt in Spanien: die Version hat viel Wahrscheinlichkeit, man glaubt sie, sie setzt sich durch. Nur ein Nervenarzt kann so bewandert sein in jenen Entartungen der Menschenseele, die zu grausigen Verbrechen führen. Wie der sich auskennt! In seinem Drama kommen alle Sünden vor. Es ist eine Gesellschaft von Verfluchten, die hier handelt und leidet. Jede Person, die auftritt, scheint ein finsternes Zeichen auf der Stirn zu tragen: darüber sind die Damen aus dem Grunewald und vom Kurfürstendamm ganz entzückt.

Von allen Verkommenen der Verkommenste aber ist Hendrik Höfgen, weshalb er auch den stärksten Beifall hat. Seiner fahlen, teuflischen Miene, seiner belegten und matten Stimme ist es anzumerken, daß er mit allen Lastern vertraut ist und sogar noch finanziellen Vorteil aus ihnen zieht. Augenscheinlich ist er ein Erpresser großen Stils; aasig lächelnd bringt er junge Menschen skrupellos ins Unglück, einer von ihnen begeht Selbstmord auf offener Bühne, Hendrik, die Hände in den Hosentaschen, die Zigarette im Mund, das Monokel vorm Auge, schlendert an der Leiche vorbei. Unter Schauern empfindet das Publikum: Dieser ist die Inkarnation des Bösen. Er ist so durchaus, so vollkommen böse, wie es nur ganz selten vorkommt. Manchmal scheint er selber zu erschrecken über seine absolute Schlechtigkeit; dann bekommt er ein starres, weißes Gesicht, die fischigen Edelsteinaugen haben ein trostloses Schielen, und an den empfindlichen Schläfen vertieft sich der Leidenszug.

Höfgen spielt dem wohlhabenden Publikum des Berliner Westens die äußerste Entartung vor, und er macht Sensation. Die Verworfenheit als Delikatesse für reiche Leute: damit schafft es Höfgen. Wie er es schafft! Sein zugleich müdes und gespanntes Mienenspiel wird bewundert, sehr bewundert werden seine nachlässig weichen, anmutig tückischen Gebärden — „er bewegt sich wie eine Katze!“ schwärmt Fräulein Bernhard, die sich von ihm „Rose“ nennen läßt. „Eine böse Katze! oh, wie himmlisch böse er ist!“ Seine Sprechweise — ein heiseres Flüstern, aus dem zuweilen ein bezauberndes Singen wird — kopieren schon die Kollegen von den kleineren Bühnen. — „Habe ich nun nicht recht gehabt? Es ist etwas los mit ihm“, sagt Dora Martin zum Professor, der nicht länger widersprechen kann. „Na ja...“ bringt er knarrend hervor, bewegt die Zunge im Munde und blickt grüblerisch. Im Grunde nimmt er „diesen Höfgen“ noch immer nicht ernst; so wenig ernst, wie Oskar H. Kroge es je getan hat. Ein Komödiant, denkt der Professor, wie Kroge.

Ein faszinierender Komödiant: die Kritiker finden es, die reichen Damen finden es, Fräulein Bernhard findet es, die Kollegen können es nicht mehr leugnen. Das Stück *Die Schuld* verdankt seine außergewöhnliche Zugkraft zu großen Teilen der Leistung Höfgens. Es kann hundertmal hintereinander gespielt werden, der Professor verdient schweres Geld; das Unglaubliche geschieht: er erhöht Hendriks Gage noch während der Saison, wozu kein Vertrag ihn verpflichtet — Fräulein Bernhard und Herr Katz haben dies durchgesetzt bei ihrem illustren Chef.

Vielleicht hätte das Stück selbst 150- oder 200mal gegeben werden können; aber allmählich dringen Gerüchte über den Autor durch, die ernüchternd wirken. Er ist gar kein sonderbarer Nervenarzt in Spanien, heißt es plötzlich. Er ist kein Außenseiter, der nur mit den Abgründen der menschlichen Seele vertraut ist, unschuldig, unwissend, aber in den banalen Mysterien des „Betriebs“. Er ist überhaupt kein edler Unbekannter, sondern einfach Herr Katz, über den jeder sich schon mal geärgert hat. Die Enttäuschung ist allgemein. Herr Katz, der routinierte Geschäftsmann, hat das Drama *Die Schuld* geschrieben! Plötzlich finden alle, das Stück sei nur eine Häufung von vulgären Greueln, so geschmacklos wie unbedeutend. Man fühlt sich hereingelegt und ist der Ansicht, das Ganze sei eine große Frechheit von Herrn Katz. Ist Herr Katz Dostojewskij? Seit wann

denn? fragt man sich gereizt in den Kreisen, die den Ton angeben. Herr Katz ist der geschäftliche Berater des Professors — was übrigens als beneidenswerte Stellung gilt. Niemand billigt ihm das Recht zu, sich als spanischen Nervenarzt auszugeben und in Abgründe zu steigen. Das Drama *Die Schuld* muß abgesetzt werden.

Eine launische Öffentlichkeit läßt Katz fallen; Höfgen aber hat sich durchgesetzt und mittels seiner erstaunlichen Bösheit definitiv alle Herzen erobert. Beim Ende seiner ersten Berliner Saison kann er zufrieden und guter Dinge sein: Man erklärt ihn allgemein als die Größe von morgen, als den aufsteigenden Stern, als die bedeutende Hoffnung. Sein Vertrag für die nächste Spielzeit, 1929/30, sieht schon ganz anders aus als der abgelaufene: die Gage ist ihm fast verdreifacht worden, der Professor mußte es knurrend und knarrend geschehen lassen, denn die Konkurrenz ist hinter Höfgen her. „Na, nun können Sie sich reichlich frische Hemden und Lavendelwasser leisten“, sagt der Professor zu seinem neuen Star. Dieser erwidert, gewinnend lächelnd: „Eau de Cologne, Herr Professor! Ich benutze nur Eau de Cologne!“ [...]

6.2.1.1. Traducció al català del recull de Berlín:

- *Deutsche Allgemeine Zeitung*

FECHTER, Paul, «Ferdinand Bruckner: *Criminals*». *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24-X-1928.

El dia de l'estrena ens va tranquil·litzar la notícia que a Viena havien vist Ferdinand Bruckner en persona, l'autor d'*El mal de la joventut* i d'aquesta obra d'ara. De manera que no es tractava d'una invenció de Theodor Tagger i la seva esposa, la doctora Pollaks, sinó d'una persona en particular. El lector ja podia respirar tranquil.

Però després d'escoltar la nova obra, el lector va tornar a tenir dubtes. Es deia a si mateix: «malgrat l'anunciada aparició de l'autor, sempre queda la possibilitat que al darrere s'hi amagui una dona, amb algun afegitó de mà masculina. Però un sol home no sembla massa probable i una dona sola, tampoc». Aquests eren els pensaments del lector convertit en espectador durant les pauses i entre l'esdevenir dels fets. Al final,

constataria amb tristor que aquestes consideracions suposaven una pèrdua d'energia, un desgast per causa d'un objecte del tot imperfecte. És una futilesa esbrinar qui o què és l'autor d'aquest drama, perquè el mateix drama també és fútil, malgrat tot l'esforç empleat en la seva representació. I ho és molt més que *El mal de la joventut*.

Al principi connecta molt estretament amb la primera obra. Allí és una pensió en la que la joventut malalta treu la ràbia; aquí és una casa sencera habitada per criminals. I és que de la mateixa manera que el mal de l'erotisme és propi dels joves, el vici del crim és propi dels adults: tots som criminals, sobretot els homes, com se sol dir quan es parla d'amor. Per això, de dalt a baix, totes les cambres estan ocupades per criminals, que constitueixen així símbols de la vida. Allí viuen els que la justícia considera criminals i els altres; i és que, com diu l'autor, no és tan senzill el fet que un sigui un criminal només perquè ha tingut un conflicte amb la justícia. Sovint es tracta precisament de persones decents —en el fons són els altres, els que van lliurement pel carrer, els que cometem crims molt més greus que els criminals notoris i els perjuradors— perquè la justícia, que és l'autoritat, és només una solució provisional més aviat pobra per als homes. «Què és el dret, si no és humanitat?» diu l'autor, amb l'ànima trasbalsada, i al final constata: «Que sóc jo qui ha de dir que no (a un delict) i no l'Estat». Les autoritats d'avui només hi són per descarregar-nos la consciència.

Qui proclama aquesta tesi al final de tot és l'estudiant Kummerer, que si bé només té un paper secundari més aviat petit i passiu al costat dels criminals principals, també és cert que ha d'escriure hores i hores un manuscrit ben gruixut sobre la vida en general i la justícia en especial, exposant així el punt de vista de Tagger, de la doctora Pollaks o del senyor Bruckner. Ell és el cor, el *raisonneur* sentimental, el sentit de tot, amb dues cames i una mica mort de gana. I reproduir això no és gens fàcil, sobretot quan intervé tota una casa.

Al pis superior trobem la família Berlessen: una mare amb dos fills, el seu llogater, la minyona i una cuinera. Aquesta cuinera, Ernestina, és un dels personatges principals de la història. Estima abans que res el cambrer sense feina Tunichtgut i després, com si fos

una versió lliure de la senyora John de *Les rates*, els fills que ella, per algun motiu misteriós, no pot tenir.

Per aquest motiu i per aquest amor s'apropa a la senyoreta Nagerle, secretària, qui viu pobrament al pis de baix i escriu a màquina tota malaltissa mentre espera un nen de l'esmentat cor, Kummerer; el nen que Ernestina voldria i no pot tenir. La conseqüència és clara: té cura de la pobra noia i li exigeix a canvi la criatura. El crim que aquí es comet: apropiació d'infant.

Però Ernestina no estima només els nens, sinó també el seu Tunichtgut. Fins al punt de la gelosia, ja que Tunichtgut és un home fort i per tant, agrada molt a les noies. Però això no agrada a Ernestina, ni tampoc li agraden les rivals, de manera que quan descobreix que el seu Gustav ha estat amb la mestressa del bar de sota, se n'hi va, escanya la dona i, conscientment, fa que tots els indicis caiguin sobre el pobre Gustav. El crim aquí és l'assassinat.

Encara hi passen molts altres fets truculents. Hi viu la vídua von Wieg, una mare sortida dels contes de la Courth-Mahler, que té dos males herbes de fills: un pendó de filla i un tros d'ase de fill, homosexual. La mare no n'és conscient i creu en els seus plançons, pels quals comet voluntariosa el crim de robar, de malversar: per poder viure i educar els seus fills ven les joies dels von Wieg, que l'oncle Dietrich li havia confiat abans d'anar-se'n a Amèrica. A la tornada, la vol fer detenir, però intervé el pendó i es casa amb l'oncle. El que li passa a la mare no queda molt clar; sembla que no hi ha període de prova, igual que un pis més amunt, a la cambra rellogada de la senyora Berlessen. El jove hoste posa la mà en una caixa però per pur idealisme, per marxar de viatge amb la infeliç mestressa, ja que ell sí que vol un període de prova.

A conseqüència d'això, la jove mare no veu les orgies repugnants que el seu fill gran organitza a casa seva amb minyones i dones lleugeres, ni tampoc veu com s'enfonsa el fill petit, que es perd sota la influència del tros d'ase homosexual dels Wieg, qui el lliura als estafadors i el fa cometre perjuri, de manera que acabarà a la presó, igual que la pobra jove secretària, que ofega el fill perquè Ernestina al final no el vol, quan veu que

Gustav desapareix. Aquest és a qui li va pitjor: li costa la pell, ja que Ernestina és tan dura que ni tan sols signa el recurs de gràcia per ell i permet tranquil·lament que l'estossin. Només perquè era massa home.

Aquest és a grans trets l'argument de l'obra, al centre de la qual té lloc la mitja dotzena de judicis d'aquests que tan agraden actualment —i en els quals aparentment es jutja els criminals individualment, en relació al seu cas; però en realitat, qui s'asseu novament al banc dels acusats és la famosa justícia, ni més ni menys.

Parcial no ho és, de cap manera: hi ha un president de la sala molt humà, un defensor intel·ligent, però n'hi ha considerablement més dels altres. L'autor accentua l'objectivitat, com amb els seus homosexuals: al costat d'un seductor d'allò més fatal trobem una víctima molt simpàtica. Però la seva ànima, o millor dit el seus sentiments, estan sobretot al costat dels criminals i contra la justícia, tot sigui per la humanitat, tan en voga. En el fons està en contra de totes les condemnes: a la gent cruel de veritat no l'inxampen i els que enxampen són d'allò més simpàtics i agradables.

Almenys això és el que escriu el bon Kummerer, amarat de suor, en el seu gruixut manuscrit, i en aquest sermó transcorre tota la història, com si l'autor al final no sabés què fer amb els seus motius. Per força, ja que el senyor Bruckner és ben capaç de traçar un contorn segur conforme a l'estat de les coses, quan són desagradables i repugnants; allí on la tasca consisteix a donar forma al destí d'ànimes, recorre a la literatura, i on el drama s'hauria d'eleva, al sermó. Però un reportatge sexual de poca qualitat i aires de sermó d'humanitat és més que res un judici penós —que només es gaudeix en els moments que sense voler han sortit còmics. Pel que fa a la resta, aquest *Volkstück* no té cap mena d'importància— no acaba de sonar bé del tot i l'interès per l'autor i el misteri que l'envolta no fan més que demostrar una vegada més que, pel que fa a la literatura, ja és hora de declarar oficial i definitivament Berlín província i el país, centre. Almenys per allí encara hi ha un parell d'adults.

El millor de la comèdia és l'estructura teatral exterior. El senyor Bruckner ha agafat una casa com a símbol de la vida i per totes les seves plantes ens ha mostrat els diferents

crims. Això, al director Heinz Hilpert, li ha donat l'ocasió de recuperar l'antic escenari giratori i altres reminiscències de Piscator, i de situar l'acció que va canviant ràpidament entre les 6 o 8 estances de dos pisos, un damunt de l'altre, i almenys afegir així una mica de dinamisme dramàtic a la narració dels fets. Tot és molt estret i de vegades, especialment a dalt, resulta còmic: quan el gras Josef fa les orgies o quan algú sospira tan profundament que tota l'estructura tremola; però també té lleugers avantatges. Almenys es veu alguna cosa quan no pots sentir res. Pel que fa als quatre processos judicials, l'un al costat i damunt de l'altre, el canvi del cas Gustav al cas Frank, del robatori a l'infanticidi crea una mica d'apatia. En trencar les diferents tensions, una al costat de l'altra, acaba perdent interès cada part i tot va preparant per a un final que demana a crits una mica de calma. Però fins llavors tenim almenys un plec d'imatges i amb això ens donem per satisfets. Ernestina, la cuinera, era la senyora Höflich. Per descomptat, va estar brillant en tot, tot el que tocava per la seva part, però l'autor no hi va ajudar gaire, més aviat la va dificultar. Simplement una cuinera gelosa que desitja tenir un nen; tot plegat és massa poc, i si la senyora Höflich no hagués anat per davant del pobre home desplegant tota la seva riquesa, el festí hauria estat massa pobre. Ella va salvar el que es podia salvar, com sempre que intervé. Fins i tot va aconseguir conservar cert ambient i dialecte vienès en fer el trasllat al berlinès, trasllat ben perillós per a una obra com aquesta, i que s'hauria d'haver evitat amb una mica de seny. Perquè els literats de Viena i els *Volksstücke* de Berlín no acaben de rimar.

- *Berliner Morgenpost*

OSBORN, Max, «Els criminals. Ferdinand Bruckner al Deutsches Theater».

Berliner Morgenpost, 25-X-1928.

Encara no està clar qui és en realitat aquest misteriós Ferdinand Bruckner. Fins ara no l'ha vist ningú. Existeix de veritat? O s'amaga darrere els que fan tractes i mantenen correspondència en nom d'ell, rere la màscara d'un nom inventat? El secret ha resultat una mica propagandístic però també ha estat ben guardat, aquesta era la gràcia.

Al capdavall, això no importa. El més important és que "Ferdinand Bruckner" és un talent i una esperança del nostre teatre. Així ho va demostrar en *El mal de la joventut* i

així ho demostra ara, encara que de manera menys convincent, en la seva obra sobre *Els criminals*.

És una de les seves denúncies dramàtiques dels errors que hi ha a les nostres bases jurídiques i en les decisions judicials. No és que sigui precisament un tema nou. Tampoc es pot dir que hi apareguin noves idees convinctes o almenys nous plantejaments. Al tercer acte s'intenta i per això és, malauradament, el més fluix. Però hi surten a debat persones i destins individuals que es van lligant com un cabdell; són personatges que han estat pràcticament esculpits, d'una manera extraordinària que fa que resultin vius i interessants.

Com que Bruckner vol generalitzar al màxim, amb la seva concepció del món pessimista, enllaça tota una sèrie de casos al mateix temps. I com el "dimoni coix" de Lefage que sobrevolava les teulades de París per entrar a les cases, ell arrenca aquí la façana d'una casa moderna de manera que podem veure l'interior de les vivendes. Sobre l'escenari s'alça una estructura de dos pisos, cadascun dividit en tres espais. Això fa en total sis petits escenaris que es van il·luminant i utilitzant alternadament en un estil cinematogràfic, que recorda l'escenari *Kreiskler* de Meinhard i Bernauer. Però aquest muntatge també pot realçar diferents segments al mateix temps o crear moments de transició i fins i tot pot enllumenar-ho tot al final.

En aquest curiós edifici viuen persones d'allò més diferents que entren en conflicte amb les lleis humanes. Una cuinera estima un cambrer sense feina i estrangula la mestressa del bar amb la que ell l'enganya. Una jove mecanògrafa extremadament pobra vol ofegar-se amb el seu fill il·legítim però ella se salva: "infanticidi"! Un parell de joves homosexuals es veuen embolicats en un cas: l'un farà xantatge i l'altre perjuri. Un altre jove, un tipus decent, és acusat de robatori per raons fosques (el perquè no m'ha quedat clar). I tot això encaixa minuciosament; els moments de tensió estan molt ben posats.

En general, no està gens malament com estan connectats tots els fils de la trama. Però poc a poc l'obra esdevé instructiva, fins i tot en termes judicials. En el segon acte, l'escenari de Bruckner té quatre espais i a cada un s'hi du a terme un procés. Se'ns vol

demostrar allò que em sembla haver sentit en algun altre lloc: que les audiències, els mètodes d'investigació criminals, la intercessió per la veritat davant els bancs dels acusats o, en general, l'ús de clàusules en els afers humans són coses dubtoses, cruels, pèrfides i gens segures. Però bé, no hi fa res. Coses semblants es poden repetir fins a la sacietat. La forma en què aquí es produeixen no és precisament original, però sí que és efectiva. Als jutges se'ls diu fermament la veritat, cosa que resulta més barata al teatre que a Moabit²⁵⁴. Finalment veiem desfilar tot de contraexemples. El cambrer és condemnat a mort per assassinat i la cuinera s'ha de treure la vida amb veronal. La jove mecanògrafa va a parar a la presó, però a la minyona que s'havia encomanat a una dona amb experiència en assumptes delicats no li passa res. El jove comerciant anormal que pateix la seva situació és detingut, mentre el seu col·lega hipòcrita i calculador acaba sense cap molèstia, amb el seu pijama de seda i el seu amoret masculí al costat. El lladre per decència ha de fer servir el seu "període de prova" per fugir cap a Amèrica, mentre el sabut traficant es rebolca amb dones mig nues tot prenent cafè. El món és així, diu Bruckner. Però no se'n surt amb molta força.

El treball dels actors sota la direcció de Hilpert és brillant. Destaca amb diferència Lucie Höflich, la cuinera. Aquest personatge li ha sortit a l'autor bé com pocs: aquesta venjadora destructiva del pis del darrere tota plena d'amor i de desig de ser mare però que acaba tan endurida pel desengany que no l'importa res més. Amb aquest paper, la Höflich fa un treball inoblidable, d'una grandiositat fabulosa: amb els peus a terra però elevant-se de seguida, heroïna i víctima dels seus sentiments absoluts, fins arribar al nivell dels herois, de les persones que, en les paraules i en el silenci, se les veuen directament amb Déu. Al seu costat, el cambrer Hans Albers està sorprenent, senzill, ple de vida i amb un humor natural. Un bon nombre d'actors els segueixen. Entre ells coneixem Illa Grüning, Sonik Rainer, Maria Fein, la ferma mestressa del bar, o els senyors Wiemann, Gründgens, Faber, Tiedtle, Gronau.

²⁵⁴ Districte de Berlín on es troben els jutjats i la presó.

- *Vossische Zeitung*

JACOBS, Monty, «*Els Criminals de Bruckner*». *Vossische Zeitung*, 24-X-1928.

La segona obra dramàtica d'aquest autor envoltat encara de misteri, Ferdinand Bruckner, procedeix en quant a tècnica de Nestroy i en quant a tendència de Tolstoi.

Això és perquè el *Volkstück* de Nestroy *Zu ebener Erde und im ersten Stock* [«A la planta baixa i al primer pis»] va mostrar, per primera vegada al teatre, la secció transversal d'una casa. Bruckner amplia el model. La seva casa de dos pisos no mostra tan sols dos vivendes, sinó cinc llogaters en set estances. En el segon acte la secció transversal és al mig d'un palau de justícia amb quatre sales de judici. Però per totes les sales o estances sembla que sentim Tolstoi quan manifestava: els homes no poden jutjar altres homes!

El públic s'ho va passar bé ahir veient com s'anaven il·luminant les escenes una darrera l'altra. Només per això els espectadors s'haurien d'haver aixecat de les cadires, per fer els honors als inventors de l'escenari *Kreisler*, Meinhard i Bernauer. Conforme al dret.

És que la secció transversal d'un edifici de vivendes significa una secció a través de la vida de les persones? En el seu pessimisme, l'autor subratlla aquesta pretensió. I és que ens mostra per totes les habitacions gent que pateix, homes i dones sense culpa que són titllats de criminals, i culpables que ningú acusa.

Una mare sostreu unes joies que li han estat confiades per tenir cura dels seus fills. Un jove furta diners per l'amor d'una dona. Una noia pobra es vol ofegar juntament amb el seu fill i perquè sobreviu, li cauen vuit anys de presó per infanticida. Un altre jove que sent inclinació pels del mateix sexe comet perjuri per por a la ignomínia, i deslliura així un xantatgista. La cuinera del primer, Ernestina, nota a la fi que el cambrer Gustav li és infidel. Com que s'ho fa amb la mestressa del bar de sota, els dos n'han de patir les conseqüències: Ernestina escanya la rival i fa que la culpa caigui sobre el seu Gustav; és més, permet que el condemnen a mort en negar-li la petició de gràcia i ella s'acaba traient la vida amb verí.

Tot és multicolor a l'edifici de Bruckner, multicolor i extrem. Aquest autor, que sembla que amaga la seva identitat als mateixos editors i als teatres, demostra tenir aquí tant coratge com a *El mal de la joventut*, l'obra que el va fer famós. I és que manté el jurament teatral de no amagar res. Escoltem quan la cuinera escomet la rival. Si de cas fallen una mica, com a les obres dels principiants, els que són víctima del prejudici, agitats per la passió homosexual. Però la limitació del petit cercle acadèmic de joventut ha resultat ser més profitosa per a l'art de Bruckner que l'ambició d'abastar tota la vida. De fet, al seu pessimisme li passa que acusa massa o massa tard. La pobra noia de qui els fiscals, amb la seva toga, tan cruament fan escarni, només per la seva maternitat, o aquest jove a qui agraden els nois que fa equilibris entre el suïcidi i la presó viuen realment en la mateixa època que el bon jutge Lindsen?

Sembla que Bruckner, tal com obre tots els habitacles d'una casa, també ens vol ensenyar tots els llocs on habita l'art de tesi. Per sort, disposa del bon mètode indirecte. I això es veu en la conversa dels dos joves abans del procés per xantatge o en l'alliçonament d'un principiant en matèria de dret per part d'un jove del que se'n reia. Com hauria gaudit Gling, l'intrèpid combatent de l'excés de delators, amb aquests diàlegs! Un altre exemple és la tortura modernitzada: fer xantatge amb estratagemes de brutals delinqüents per treure confessions. Aquestes coses només es poden combatre de manera patètica en el drama. Però aquí es recorre a l'humor, que és més efectiu.

El cambrer Gustav es declara culpable de l'assassinat, això és el que veiem davant el tribunal. I per què? Perquè el comissari no ha parat de fumar en tota la nit durant l'interminable interrogatori, fins al punt que el condemnat a no fumar acaba tan seduït de mirar les cigarretes que no pot més i, estovat, confessa el crim d'un altre.

Això té un aire de tesi, d'aquell art que fa pensar però del qual al final en surts victoriós. No obstant, a la casa de Bruckner hi ha moltes vivendes. I en una d'elles habita un jove intel·lectual, la parella de la infanticida. Del seu llibre sobre la justícia llegeix en veu alta i sense parar —li hem de donar el nom, ja desaparegut, de *raisonneur*— capítols contra la rigidesa i l'encasellament de les lleis actuals a l'hora d'assistir les persones. Això és art de tesi del tipus menys efectiu, perquè ja s'ha superat.

Entre el torrent de mots que es perden en l'acústica del teatre ressonen molt més profundament les paraules senzilles de la cuinera, que sintetitzen el sentit del drama de la manera més equitativa: «Tots som criminals!». Segurament, la varietat i els canvis continus són claus per a l'èxit de l'obra. Però els valors artístics d'aquesta peça tan destra s'ajunten en la figura de l'amant, Ernestina, la cuinera venjativa. Un ser instintiu, sense cap to fals de ressentiment, un personatge que seria impensable sense el món que abans va crear Hauptmann. I encara que Hauptmann no hagi tingut la bondat de beneir Ernestina, ella podria viure tranquil·lament al bloc de cases de *Les rates*, veïna o agermanada amb aquella senyora John que, com ella, vol atreure cap al seu cor el nen d'una altra. Alguna cosa emana d'aquest ésser ingenu que, en un món que parpelleja cínicament emprèn precisament el camí de la venjança bíblica. És una figura de gran ímpetu que conté al mateix temps el petit encant de la veritat quotidiana. Quan està plantada davant dels jutges, apàtica i com si hagués baixat dels núvols, és com si parlessin dos nacions en dos llengües diferents.

Sobre l'escenari del Deutsches Theater, la cuinera Ernestina parla en la llengua de Lucie Höflich, qui mai ha sonat d'una manera tan encisadora com ahir. Amb la clenxa rossa, la figura flamant, la mirada suspicax, però la tremolor de l'entrega en tots els seus membres; així és com mira el seu Gustav als ulls. Compassió per la infanticida, instint pertorbat al jutjat, tumult d'emocions en la conversa decisiva amb la rival; ningú aconseguia tot això des del temps d'Elke Lehmann, aquesta manera de parlar-nos des del més insondable de l'ànima, tan purament, com de les fonts mateixes de la naturalesa. El seu petit somriure malèvol d'alegria pel mal causat enmig del martiri interminable de l'escena del judici entra a formar part d'aquells moments meravellosos d'inspiració que tot d'una deixen entreveure com és de veritat un caràcter amagat. Només per aquest moment se li pot fer un monument a Lucie Höflich!

En aquestes estances de la casa de Bruckner viuen més actors dels que la crítica pot assumir. Només pot fer una reverència curta davant de l'ànima maternal que és Ulla Grünings. També pot constatar breument que Maria Fein ha trobat finalment el camí perfecte per als seus dons, el camí cap a la comèdia, o que Gustav Gründgens resulta molt autèntic amb la seva americana de seda de colors que li dóna un toc pervers; que

Sonik Rainer i Erwin Faber, en el paper d'una pobra parella de lladres, tenen molt de tacte de no caure en una actuació llagrimosa i plena de laments. Matthias Wiemann està esplèndid en el trasbals que suposa la seva condició de pària i no és habitual veure una actuació tan refrescant com la de la jove atrevida Käte Lenz, el talent interpretatiu de la qual ja vam lloar aquí ben aviat. Per al paper de Gustav, el cambrer ben plantat, ídol del públic, han cridat Hans Albers. El treball d'amansir aquest actor per part del director Heinz Hilpert, qui supera totes les dificultats del vespre de la mà de Rochus Gliese, l'escenògraf, es pot considerar una obra mestra. És cert que segueix actuant de cara al públic d'una manera més potent del que estem acostumats a la Schumanstraße. Però s'ha de reconèixer que el seu posat atrevit a conseqüència de l'èxit ha estat llimat aquesta vegada per allunyar-se dels pitjors senyals d'autocomplaença.

L'èxit tan efusiu i inusual de la posada en escena, que van agrair successivament tots els participants, s'ha d'atribuir en primer terme a Lucie Höflich. I a part de l'autor invisible encara va faltar el responsable d'un dels llocs més difícils en un vespre ple de canvis de llum a fosc: l'il·luminador.

- *Die Welt am Montag*

FISCHER, Hans W., «Teatre i música». *Die Welt am Montag*, 22-X-1928.

Aquest Ferdinand Bruckner, que es va fer famós de la nit al dia amb *El mal de la joventut* i que encara no s'ha donat a conèixer, sap mirar la vida en la seva immediatesa i té bona mà per donar-li després forma dramàtica. Aquí talla la paret d'una casa de lloguer, de manera que tenim davant dels ulls les tragèdies dels seus habitants: la de la mare que roba pels seus fills, la de la cuinera que escanya la rival i envia el seu amant infidel al cadafal; la del jove homosexual que sedueix un company poc decidit per fer-lo perjurar; la de la pobra mecanògrafa que es tira a l'aigua amb el seu fill i perquè ella se salva, l'acusen d'assassinat; la del bon noi que roba per fugir amb la dona que estima. I quan torna a caure una paret, veiem la roda cruel de la justícia que esclafa sense distinció culpables i innocents i com a molt deixa que s'escapin els que saben viure, com el traficant, ferm i àgil. En Bruckner, els resultats sempre són contundents allí on reproduceix les coses tal com se li presenten: parlen per elles mateixes i no fa falta afegir-hi una opinió o una concepció del món. Quan fa això últim —principalment, a les

escenes de judicis o al final— baixa de cop l'emoció i l'obra fluïxeja o s'allarga innecessàriament. A la vegada, tot està teixit tan junt que podem dir amb Goethe que allí no hi cabria ni una agulla.

La representació dirigida per Hilpert està molt cohesionada (exceptuant els pocs moments en què el mateix autor està fluix): les escenes s'entrellacen sense parar, com llampecs, mentre mostren l'estructura creada per Rochus Gliese; tenim la sensació que una mà secreta va movent tots els destins, el nostre i tot, i els personatges ens resulten estranyament propers. Perquè ni que sigui una representació, viuen plenament: Lucie Höflich amb la seva increïble vitalitat fa com a cuinera un dels treballs més grans que s'han vist mai, una criatura de Déu que va més enllà de la realitat per entrar al regne de la veritat; al costat seu, Hans Albers de cambrer, a qui veiem tot d'una com un actor de primer rang, fa el paper d'un home objectiu, gairebé calculador, però que traspua vida per tots els costats; la caiguda lliure a l'abisme de Gustav Gründgens, amb la seva baixesa elegant; el personatge nerviós de Wiemann, tremolant i fora de si; la cara de màrtir de Sonik Rainer, pàl·lida i dispersa; la fortalesa decidida de Maria Fein com a mestressa de bar, la bondat tremolosa de Dita Grüning, el rostre de dolor fanàtic de Faber, el cap de nina de Käte Lenz, Siebel i la seva llengua de traficant, la vilesa de nas afilat de Dohnberg proporcionen tota una galeria de caràcters enèrgics, en cada un dels seus trets. No és tan aguda la caracterització dels juristes; de fet, només Karl Goetz, amb el seu caràcter dur sense remei, compona una criatura sencera i també en algun moment gaudim de la veu càlida d'Erich Walter. Però aquests servidors d'un sistema jurídic mecanitzat no són ni de lluny tan interessants com les víctimes, la vida de les quals sentim vibrar dins nostre com un tros de vida autèntica.

- *Berliner Börsen-Courier*

IHERING, Herbert, *Els criminals. Deutsches Theater*». *Berliner-Börsen-Courier*, 24-X-1928.

La nova peça dramàtica de Ferdinand Bruckner *Els criminals* arriba en una època plena de casos i processos criminals, i per tant, propícia. Tant els apàtics i indiferents com aquells que viuen de pressa coneixen la imatge exterior d'aquests processos emocionants gràcies als titulars sensacionalistes i les notícies dels diaris. Els que es

commouen en conèixer els fets saben que les preparacions per un nou codi civil són més importants que deixar-se emportar per la part sensacionalista d'aquests casos.

En qualsevol cas, l'interès o curiositat per aquests casos criminals ha ajudat a despertar l'interès per una reforma objectiva del sistema judicial i a aguditzar el sentit de la justícia i de l'error. Avui dia, una obra que afecta la justícia afecta tots els espectadors: aquells moguts per la sensació i els commoguts pel dret i la injustícia.

Avui, Ferdinand Bruckner vol satisfer els dos grups. Per una banda, busca el cas sensacionalista i per l'altra, la lluita seriosa; el titular controvertit de la crònica local i l'exigència ètica de l'article editorial. Al primer acte, veiem un tall transversal en una casa. La senyora von Wieg ven les joies del seu cunyat per treure diners per als seus fills Ottfried i Liselotte. La secretària Olga Nagerle espera un fill d'un estudiant. La cuinera Ernestina Puscheck vol apropiarse del fill de la secretària perquè sigui seu i del cambrer Tunichtgut; el jove Alfred Fischau vol fugir amb la senyora Berlessen, mare de dos fills ja adults. I pel que fa a aquests dos, un està subjecte a la seva homosexualitat i atrapat en un cas de perjuri; l'altre és un fatxenda faldiller.

Al segon acte, aquestes persones estan davant del tribunal, ja que veiem un tall transversal d'un palau de justícia igual que abans de la casa. Ernestina Puscheck ha escanyat la mestressa del bar, la Kudelka, una de les moltes amants de Tunichtgut i en el seu sentiment d'amor-odi i de venjança passional permet que jutgin Tunichtgut i el condemnin a mort. Ella acaba prenent verí i Josef Berlessen cometent perjuri, per vergonya d'haver de confessar la seva homosexualitat al tribunal, de manera que és arrestat. A Olga Nagerle, per matar el seu fill, li cauen vuit anys de presó; a Fischau, també presó, més un període de llibertat condicional. I l'estudiant Kummerer escriu un llibre sobre la justícia.

Qui estigui acostumat a llegir moltes obres i manuscrits de teatre sabrà que en els darrers dos anys se n'han anat repetint de dos tipus: el drama sexualpatològic, com *El mal de la joventut*, i el drama amb reivindicacions polítiques, com els de Piscator. I Bruckner aquí escriu *El mal de la joventut* més una obra de Piscator.

Però *El mal de la joventut* arriba amb retard, en quant a temàtica; i la part de Piscator no està desenvolupada del tot. Bruckner reescriu Wedekind i Bronnen, però de manera menys combativa, més òbvia i, per tant, més banal. Ell és metge, psicoanalític. L'interessen els casos particulars, l'excepció patològica. Però el drama ha de seguir el camí típic, així que no va més enllà. L'obra de Bruckner té lloc en l'època d'inflació, però aquesta no la veiem. Només es veu la joventut d'interès mèdic i no la típica.

I ara que Bruckner fa confrontar, ja sigui amb una institució, amb l'Estat o amb la justícia, casos sexuals que a *El mal de la joventut* només es representaven ells mateixos i semblaven importants, es nota que la cosa no li funciona com abans. I així, no avança. Convincents de veritat, només ho són dos casos o conflictes: el procés Olga Nagerle amb la lluita contra els articles sobre l'avortament, i el procés de Josef Berlessen, que combat l'article 175.

I com a espectacle emocionant i central de l'obra destaca la tragèdia d'Ernestina Puschek. Sembla sortida d'una peça de Hauptmann, una senyora John de *Les rates* en un món de Wedekind.

Bruckner és un talent teatral d'aquests que et sacsegen. I això és molt. Però encara no ha trobat el seu to, ni ha sabut crear els esdeveniments típics. Proporciona representacions emocionants, escenes de molta traça, però no hi ha casos concloents.

I això és un criteri, perquè ell mateix és qui vol demostrar coses i treure conclusions.

Al Deutsches Theater, la demostració la van fer els actors. Lucie Höflich com a Ernestina Puschek: hem d'anar molts anys enrere per trobar una actuació semblant. Un èxit aclaparant i merescut; i no perquè faci un paper ximple i insignificant, sinó perquè crea un personatge real. Quan està plantada davant del tribunal, trasbalsada de dolor, de desig de venjança, enamorada i folla d'amor; després d'això, no hi ha res més. Com mou i sacseja l'ànima. Al seu costat, Hans Albers de cambrer, a qui han incorporat tot refrenant-lo a la companyia, encerta de ple els gestos, li dona uns trets al personatge excel·lents. Tot un èxit.

A la companyia va haver-hi moltes confirmacions i sorpreses. Perquè l'elegant Frau von Wieg que feia Ulla Grünings va ser tota una confirmació, així com l'Olga Nagerle de Sonik Rainer, senzillament commovedora, o l'estudiant erudit d'Erwin Faber i els advocats defensors que fan Ernst Gronau i Leonhard Stedel (a aquest darrer li desitjo millors papers). La sorpresa: la filla, Liselotte, que fa Phoebe Monnard, segura de si mateixa i descarada; la Kudelka de Maria Fein, molt ben caracteritzada (només una mica forçada de vegades), la criada de Käte Lenz, amb els seus dots, ni que no acabi de convèncer del tot, i el perruquer Hans Deppes.

Els que estaven bé de fesomia: Wolf Dohnberg, en el breu paper de xantatgista, Hedwig von Lorke com a dona sàvia, Erhard Siedel de faldiller; l'homosexual Ottfried de Gustav Gründgens, ximple i sàdic, encara que massa conscient en la seva caracterització. Qui va decebre és Walter Gynt, ploraner i massa austríac (només hauria de fer papers còmics); i Matthias Wiemann, massa festiu, lent i monòton.

La direcció de Heinz Hilpert renuncia als tres pisos per les dimensions del Deutsches Theater, massa petit, i construeix en canvi, amb el treball de Rochus Gliese, dos pisos amb habitacions contigües; potser es trenca l'estructura social de la casa però així causa un efecte més gran. A part d'això, de vegades falta una mica de precisió i claredat dramàtica (cosa que sorprèn tractant-se de Hilpert). A l'acte dels judicis podem veure finalment Carl Goetz demostrar el seu talent interpretatiu. Però està massa poc il·luminat per deduir el paper que fa i massa lluny de l'apuntador per sentir el text.

- *Deutsche Tageszeitung*

KUBSCH, Hugo, «Els criminals. Deutsches Theater». *Deutsche Tageszeitung*, 24-X-1928, p. 6.

Després d'*El mal de la joventut*, aquesta obra nova de Ferdinand Bruckner suposa un descens.

Com a crític social, mescla massa els seus arguments amb sentiments barats; com a acusador de la justícia, els treu d'un torrent de frases; com a poeta, els vol conferir més pes amb restes de naturalisme. De manera que debilita tots els arguments, cosa que el perjudica perquè a nivell espiritual i analític pot ser molt fort i convincent.

Quan Bruckner, el metge, navega per aigües psicoanalítiques, commou, emociona i convenç, perquè sap insuflar vida a les ànimes; en sap de treballar amb detalls: amb una paraula, amb un simple gest pot descobrir un caràcter.

A *El mal de la joventut* va fer servir aquesta capacitat hàbilment en pro de la tasca literària: per sota del psicoanàlisi en forma dramàtica corria un to poètic. Aquí, tant la part poètica com la psicològica es veuen superades per la crítica social, que ha passat a primer terme, i per la trivial „denúncia“ de la justícia.

“Passen“ moltes coses en aquests tres actes: assassinat, xantatge, avortament, apropiació d’infant, robatori, perjuri, abús sexual. I tot en una casa.

Tot és com una pel·lícula de xafarderies extensa, ambientada als suburbis i plena de mals presagis: no són els bergants els qui van a parar a la presó, sinó els pobres innocents, els maltractats pel destí, que esdevenen criminals per un impuls, „inconscients“, i cauen en mans dels jutges per passar després a ser desballestats en els titulars dels articles editorials com a „víctimes de la justícia“.

Es pot dir que Bruckner ha tret la façana d’una casa d’habitatges perquè els espectadors puguin veure l’interior. Els destins no transcorren un al costat de l’altre, és a dir que les persones no viuen aïllades sinó que estan connectades per algun vincle. I ni tan sols és forçat, aquest vincle. La figura principal, la cuinera, que escanya per gelosia la seva rival, està sempre en un discret primer pla; és més, queda relegada pel gran nombre d’esdeveniments.

L’espectador ha de vigilar de no perdre la finalitat de l’acció (a cada habitatge es produeix un crim capital) amb els canvis tan ràpids d’una escena a l’altra, i és que per a Bruckner és més important la finalitat que el sentit. La finalitat és ben clara per a l’espectador, de vegades massa clara: demostrar com les persones es converteixen en criminals, com arriben a cometre el delicte o (en el sentit de Bruckner) com el delicte els arriba a elles. Però totes aquestes coses, el crim, el desenfrenament sexual, la

necessitat o la cobdícia, només són les condicions prèvies, el preludi de l'acte als jutjats, on veiem com es resolen al mateix temps quatre processos, l'un al costat de l'altre.

Aquí Bruckner ens proporciona teatre del més groller. Intenta fer sàtira però es queda atrapat en trucs barats; compta amb la murga sentimental dels ingenus i no té el valor de deixar evolucionar almenys un dels quatre processos judicials de la manera més possible i exacta. Tot ho representa de manera exagerada, poc convincent i li falta força. I en el tercer acte tampoc va més enllà.

El director Heinz Hilpert ha fet d'aquesta casa d'inquilins un „escenari“ viu, amb l'ajuda de l'escenari giratori. Certament, aconsegueix donar unitat i caràcter a l'acció, que de vegades trontolla i pateix de repeticions. Per damunt de tot, ha donat els papers adequats a la gent adequada, almenys pel que fa als papers principals.

Lucie Höflich, assassina per amor i gelosia té un aire clàssic com en els millors papers de la seva millor època. És una dona que no necessita el gran gest per ser tràgica, que només contraent la comissura dels llavis expressa el dolor interior més profund.

Hans Albers com el cambrer Tunichtgut és un casanova de barri d'allò més gran; sorprèn amb la seva psicologia clara i agradable. Entre tot el munt de personatges cal esmentar també: el jove Gustav Gründgens, que fa una evolució sorprenentment ràpida, Mathias Wieman, encara que una mica tou i dolorós, Maria Fein, Erwin Faber, Georg Gronau, Erhard Siebel.

Hilpert hauria pogut suavitzar tranquil·lament el naturalisme desagradable i en algun moment repugnant de Bruckner sense perjudicar gens l'obra. Les ànimes delicades queden avisades de la vetllada teatral que els espera amb aquests *criminals*: intensa en algunes parts i no precisament en el sentit agradable.

- Berliner Tageblatt

ALSBERG, Max, «El crim en el drama modern. Observacions sobre *Els criminals de Bruckner*». A càrrec de l'advocat i doctor en dret Max Alsberg. *Berliner Tageblatt*, 30-X-1928.

En aquestes pàgines ja es van assenyalar les mancances de la nova obra de Bruckner, però també ens ha semblat convenient sentir les impressions d'un criminalista modern.

La redacció

El realisme modern o, si fem servir una expressió actual qualsevol, la Nova Objectivitat ha estès l'opinió que una obra d'art només ens pot satisfer estèticament si el tema prové de la vida diària. No és d'estranyar doncs que la problemàtica de la justícia hagi proveït els autors dramàtics del nostre temps d'al·licient i d'una gran quantitat de temes. Perquè on hem de buscar el destí humà, el curs del qual sigui el tema mateix del drama, cristal·litzat, si no és en els fets passats relacionats amb la llei penal i la seva aplicació? L'art assedegat de realitat troba aquí vida diària i destí a la vegada. Un destí que, certament, no transcorre aleatòriament, doncs no està lliurat a forces arbitràries que actuen per pura casualitat, sinó que està sotmès a una legalitat i que inclús vol, en el sentit més eminent de la paraula, ser legalitat. Però precisament gràcies a això, ni que a simple vista sembli una paradoxa, el moment tràgic de l'esdeveniment del destí pot veure's augmentat fins al dolor màxim. Ja sigui perquè les lleis que la mateixa vida ha establert acaben demostrant que són alienes a la vida en el sentit d'una justícia superior, o bé perquè precisament el procés d'aplicar la llei és el que, per error, comet una injustícia allí on creu impartir justícia.

La literatura clàssica ja coneixia el crim i els seus pecats, tema de molts conflictes literaris; fins i tot es pot dir que s'inclinava per aquests temes amb especial devoció. La figura de la infanticida en l'època de Goethe era un tema recurrent. Però a la vegada s'interpretava el problema d'una manera més senzilla del que ens és possible avui dia; pràcticament només des del punt de vista de la tragèdia i la moral burgesa, per a la qual Schiller, al final del seu poema *La infanticida* va trobar una expressió patètica, la banalitat de la qual no podem apreciar avui.

El procés com a tal, lliure de problemàtiques i sense la seva ambigüïtat criminal i ètica, semblava tota una descoberta poètica. Sinó, com hauria estat possible que Goethe acusés H. L. Wagner, autor completament oblidat avui i amb raó, per plagiar el seu *Faust*, perquè també havia representat una infanticida en la seva tragèdia? En la nostra època, la qüestió de la novetat del tema no ens fa perdre el temps perquè ara ens tenen en suspens els conflictes i necessitat sorgits de la nostra consciència del moment que vivim i la importància d'aquests temes.

Algú podrà dir que la veritable tasca de la literatura no és tenir un efecte didàctic; però això no canviarà gens el fet que només se'ns remou l'interior quan som capaços de relacionar les coses que la literatura ens ofereix amb conflictes anímics i culturals. Una infanticida que, com al poema de Schiller, només avisa que no confiï mai en les promeses dels homes i que parla de la seva bellesa com el parany de la seva virtut, l'hem d'ignorar per força en l'actualitat. Perquè avui dia ens preguntem més aviat fins a quin punt la culpa de la societat redueix la culpa de l'assassina; i això sense passar per alt la contradicció latent: que a l'hora de jutjar l'autora del delictes, la llei només reconeix com a atenuant la deficiència física derivada de l'embaràs però no les mancances socials i econòmiques que van lligades a l'existència d'un fill bastard.

Però sobretot es pot dir que la nostra època ha superat el fet que un crim a nivell legal no sigui res més que una rebel·lió, digna de reprovació, contra un ordre mundial diví de validesa absoluta. Es vol veure la pena justificada per ella mateixa, i no per raons expiatòries d'allà dalt, i també com un mitjà productiu de desenvolupament cultural. I així és com també s'explica la idea de voler millorar el que comet el delictes en la mesura que sigui possible. Per això, avui no ens interessa la culpa moral ni tan sols la individual de la infanticida, sinó sobretot la procedència social i la pressió psíquica a la que s'ha vist sotmesa i que han tingut com a conseqüència el fet. I una cosa semblant passa amb tots els delictes que s'arriben a conèixer avui dia: les causes que els expliquen no són morals sinó somàtiques. Per això, quan a la literatura actual té un paper tan important l'anomenat delictes sexual, no és més que una mera especulació sobre els pensaments lascius que suposadament dominen en la nostra època. La raó i el sentiment s'han d'unir a l'instint per penetrar les ànimes amb sentit de veritable justícia

i sense oblidar despertar en la societat un sentiment de complicitat en el delictes –aquest és el problema ara mateix de la literatura si és vol fer seu el tema del crim. Avui no ens conformem a veure el crim de manera fantasmagòrica, tal com feia Shakespeare; tampoc volem veure només creacions de la fantasia damunt l’escenari, sinó figures que podrien existir realment, encara que també surtin de la invenció, la qual cosa no exclou, naturalment, que siguin poètiques.

Ningú com Bruckner ha avançat tant en aquest sentit de convertir-se en un “criminal”. Com que vol presentar persones tal com són, el que en ell trobem són persones que actuen seguint les lleis psicològiques que l’experiència forense ens ha transmès. Persones que es veuen embolicades en un delictes i que per tant la llei converteix en criminals, però que no tenen gens de caràcter d’aquell anomenat criminal i que fa un temps es buscava en tot delinqüent. Al perjurador se li demana allò impossible en cas que digui la veritat; l’assassina ha actuat en un atac d’ira que era gairebé de necessitat per naturalesa i d’acord amb la seva psique primitiva, segurament no sabia el que feia en el moment dels fets; i la infanticida ha actuat pels motius i circumstàncies que hem exposat més amunt; i aquests són només alguns del personatges. Al seu costat en trobem alguns de semblants, que estan en la mateixa esfera, i d’altres amb una situació personal encara més complicada. Tots ells són arrossegats pel totpoderós destí, com si la seva voluntat només estigués al servei del destí. I la tragèdia d’aquest destí es basa precisament en la seva direcció oposada a una gran ànsia de viure; és un destí que prové de la necessitat i profunditat de l’existència i que es pot tornar destructiu. La tragèdia aquí tindrà el seu punt culminant: acabaran tenint raó els que no la tenen. Otfried, Schimmelweiss, Josef i el boxejador, que serien jutjats seguint el dret i la moral naturals, són aquí vencedors, o almenys ningú els toca. I no perquè estiguin immersos en un món allunyat de la realitat i només inventat en termes forenses, sinó perquè el que fan, per dir-ho en termes banals, no està inclòs en cap article del codi penal, o bé perquè la possibilitat d’arribar fins la veritat és i serà una tasca que, al cap i a la fi, hem de veure massa sovint fracassar perquè la capacitat de comprensió humana és limitada. I és que l’enemic més gran de l’acusat quan és al mig de la sala es pot convertir en el seu salvador últim a l’hora d’escapar d’una autoinculpació, ni que aquesta vingui d’una altra banda. Això és un fet veritable que comprenem en el procés de Schimmelweiss, encara

que no s'hagi inventat per a ell. Igualment coneixem, d'una altra banda, el fet que un testimoni presti jurament i porti a la desgràcia l'acusat, intencionadament, quan aquest ho havia significat tot per a ell; es tracta del procés contra Tunichtgut i tampoc és la primera vegada que ho veiem. Quan la Puschek renega de l'assassinat que ella ha comès i fa caure les sospites sobre el seu estimat, certament no necessita fer-ho per salvar-se (sense tenir en compte una cosa evident: que ja no té més ganes de viure), sinó perquè el seu paper com a testimoni, malauradament com algun altre testimoni del cas, favorable o no a l'acusat, s'amplia fins assolir el paper de jutge. L'acusat, per a ella, com que l'ha traït, mereix la pena. El seu sentit del dret equivocat no li deixa veure clara la qüestió, com passaria a altres testimonis en la mateixa situació, de si el que diu és compatible amb la veritat. I és que només la domina un pensament: la sentència que es deriva de la seva declaració és justa des del seu punt de vista. Si es miren així les fonts errònies que amenacen cada vegada que es dicta sentència, no hauríem de discutir a l'autor les figures dels jutges que ha creat perquè no apareixen com a portadores d'una especial saviesa i d'un sentit de la justícia que també sigui per als laics. El jutge no es pot saltar les lleis escrites —l'autor no pot passar aquesta veritat per alt— i els límits establerts per a tota comprensió humana també són vàlids per a ell. La prova per indicis en el cas Tunichtgut és sens dubte inventada però no és un artifici. En la sèrie d'indicis que apareix de manera tancada i que sembla que només conté indicis clars, s'obre una petita bretxa que no obstant és decisiva. Qui hauria dit que una bretxa com aquesta es prendria seriosament i tindria ple significat? És cert que a la vida real un acusat lluitaria d'una altra manera per la seva innocència. I tot i així, l'exageració de l'autor procedeix d'una capacitat d'empatia i de psicologia d'allò més subtil i segurament, parla amb franquesa. La confiança de l'innocent pot augmentar fins al convenciment, potser una mica malaltís, que tot el que s'aixeca contra ell de manera amenaçadora no és més que un joc. La lluita per la justícia com un joc («cara o creu» diu Ottfried als passadissos del jutjat), i aquí trobem el símbol d'aquesta obra.

ENGEL, Fritz, «Ferdinand Bruckner. *Els criminals*». *Berliner Tageblatt (Edició de tarda)*, 24-X-1928.

La malaltia de la societat

El naturalisme més amarg d'aquella època passada, que sovint havien enterrat però mai havia mort del tot, encara era dolç comparat amb l'atrocitat d'aquest drama. Aquell naturalisme ressorgeix ara gegantinament davant d'un públic que no s'assembla al de llavors i que entretant ha hagut d'experimentar l'enduriment extrem i s'aplega per tocar estrepitosament el timbal dels nervis. Aquest naturalisme nou té a més la forma d'expressió més concisa que existeix avui. Té la mà més lleugera a l'hora de fer servir totes les pràctiques i tècniques escèniques; això reforça el seu coratge per presentar les coses sense embellir-les. Pràcticament no hi ha cap raig d'esperança, i a això encara m'hi vull referir. En suma, Bruckner es dirigeix a la humanitat, a tots nosaltres, per dir-nos: «Tot és una broma pesada!». Li fa dir a una cuinera.

Ferdinand Bruckner ha teixit tot un misteri al seu voltant, es manté en l'anonimat. Això pot obeir a un rebuig sincer del món, és a dir a la conseqüència de les seves conviccions, o pot ser en canvi una autopropaganda molt ben dosificada. Una dama, com diuen alguns, no ho és. No hi ha dubte que és austríac, això es veu en petites singularitats idiomàtiques, però també mostra una capacitat de colpejar que no s'acostuma a trobar en el seu delicat país natal. *El mal de la joventut*, que suposà un gran èxit, la va escriure pel tema i perquè la representació l'apropava subtilment al públic, sense provocar-li espasmes de repulsió. Ara va més lluny i escriu el mal de la societat. Aquí també veiem la necessitat de la joventut, aquí també s'estima de manera excepcional —o ja no és el mateix? Però el camp visual s'amplia. Aquí no s'acusa l'home femení: aquesta vegada trobem també compassió i comprensió per a ell; s'acusa i es condemna l'home masculí, que tracta malament la dona. I el sistema judicial s'acusa encara més. És una acusació que colpeja i es clava certerament allí on fa mal per deixar al descobert els defectes del sistema i d'aquells que el practiquen. Però no és tan sols un malparlar, és més que la sàtira barata que, després de les dotzenes de drames judicials que s'han vist, ha quedat a l'abast de tothom. Tant en les converses entre dos jutges que apareixen pel mig i que són difícils de seguir, per teòriques (d'aquí que s'hagin escurçat bastant a la representació), com en altres comentaris, es nota que hi ha un filòsof del dret

reflexionant al darrere i que vol explicar el concepte de justícia en general; més enllà del cas individual, en el terreny més elevat de les idees. Llavors és quan diu que una sentència judicial no té cap dret a ser valorada públicament, moralment. I això no significa altra cosa que *finis justitiae*. Però com s'ha de valorar doncs l'home? Bruckner diu: a través d'aquesta justícia «rígida i encasellada des de fa segles», no. Llavors a través de qui, d'alguna persona que no sigui de la justícia? Però, objecta el profund pessimisme de Bruckner fent dubtar de nou, l'home no és bo, cap home és bo, les persones són dolentes des de la seva joventut: «Crim i assassinat són l'adob indispensable per fer-nos créixer». Tots som caps de bestiar. I qui ens ajuda a sortir del ramat?

Bruckner es posa de nou en contra seva, per segona vegada i sense voler-ho, i no ho lamentem. Si com a observador es mostra més profund que enginyós, més intel·lectual que sensible, com a autor que és capaç de sentir el món fa un forat en la negra paret de la negació. Es torna positiu, mostra dones plenes de sentiments maternals. Tres dones, pel demés ben diferents, castiguen l'instint primitiu amb voluntat destructiva. Menteixen, supliquen i mendiquen per tal que el fruit del seu ventre no sigui destruït. Fins i tot la que mata el fill es troba també entre elles. Pel que fa al llenguatge de l'obra, mentre per tot arreu és d'un realisme del més cru i fidel a la realitat fins al punt d'emocionar, justament aquestes dones parlen en un estil patètic, si no ampul·lós. L'una parla del caràcter sagrat de la copulació. I la cuinera que infantant —o fent veure que infantant— vol lligar un home al seu costat, li diu a la mecanògrafa embarassada que li ha de prestar el fill i que treballa amb massa ímpetu a la màquina d'escriure: «Està clavant els claus del taüt del nen!». Això és molt simptomàtic. Des del punt de vista retòric no és massa encertat, però sorgeix d'un impuls de veritat, d'una ànima que aquí té un sentiment filantròpic. També és més que una necessitat del dramaturg de buscar un contrast. És un sentiment de compassió completament naïf i, per tant, poètic vers els més dèbils, que són també els millors. Deixant de banda el llenguatge, aquest és el raig d'esperança del drama enmig de l'estrèpit de la tempesta. També ho és a l'hora de valorar el mateix Bruckner.

L'escenari de tres pisos

Bruckner posa en marxa tota la maquinària escènica per explicar-nos com pateix. Utilitza l'espai i el temps amb fina habilitat. En una sola vetllada teatral, enllesteix quatre drames, tots autònoms però entrelligats i tots amb un *leitmotiv*: malaltia de la societat. No és el primer que ho fa; ha après dels seus predecessors a dividir l'escena en diferents escenes sense necessitat del teló i a actuar al mateix temps o quasi a dalt i a baix, a dreta i esquerra a base de canviar la llum o enfosquir l'escena. En els actes primer i tercer es pot veure el tall transversal d'una casa d'inquilins de la burgesia amb un local poc acollidor a la planta baixa; el segon acte mostra un palau de justícia amb quatre sales de judicis. Resulta una mica just, escassetat de vivendes a l'escenari mateix, però va ràpid, no es desaprofita cap moment. Voldríem seure en una butaca giratòria per poder seguir-ho tot a dreta i a esquerra, a dalt i a baix.

Ens trobem, doncs, amb quatre drames i abans, amb els seus preparatius. Fragments de vida, fotografies de la vida quotidiana, nítides i de color gris. El codi penal il·lustrat: desfalc, seducció, assassinat. Aquests són els casos que es produeixen i que es veuen al segon acte: un cas de xantatge en el qual un noi de bona casa comet perjuri per por de l'article 175. Robatori, que comet un jove llogater qui desitja la propietària del pis, una dona entrada en anys; ella mateixa, una vídua de casa senyorial empobrida, també ha malversat fons. Infanticidi, comès per Olga, la mecanògrafa, per extrema necessitat. En quart lloc, encara que en realitat ocupa el primer lloc, perquè ho acumula tot: homicidi o inclús assassinat de la Kudelka, la voluminosa mestressa del bar. La sentència de mort acabarà recaient injustament sobre el cambrer Tunichtgut, mentre l'assassina, la cuinera enamorada i malalta de gelosia Ernestina Puscek, només fa de testimoni. Ella es prendrà veronal. Perquè no se'ns estalviï res.

Tot plegat, a part d'algunes exageracions expressives, constitueix un mirall de la realitat. El retrat del judicis contradictoris és molt exacte, un reportatge brillant. Personatges que tenim molt vistos, com el president de la sala, els advocats, l'advocat defensor, se'ns presenten ara d'una manera nova i precisa. La figura del cambrer Tunichtgut és més que brillant; hem de ser benèvolts amb aquest descarat, víctima d'un error de la justícia. Ernestine Puscek, que deixa morir el seu estimat perquè així ja no li

serà infidel, és una figura commovedora, una heroïna amb davantal que pateix i actua. Aquí rau, repetim, el valor poètic i l'esperança. El crític de la societat ple de ràbia es converteix en tràgic sense que falti la vessant còmica. Després d'*El mal de la joventut* volia que Bruckner fes una comèdia. I en *Els criminals* floreix de vegades aquesta vessant, sota els trossos de món que ell ha esmicolat.

El tercer acte és massa extens i per això fluïxeja la conclusió final. El company d'Olga i pare del nen, l'estudiant Kummerer explica que escriu un llibre i en llegeix fragments en els que proclama les tesis de Bruckner. I l'obra dramàtica esdevé una faula moral.

Direcció i interpretació

Hilpert coneix bé el conjunt i els detalls, troba el to exacte d'aguda realitat. Els decorats o escenografia de Gliese i Ulmer contraresten l'estretor i ajuden també per la seva part a mesclar bé els elements del drama. Per què no s'anomena el director d'il·luminació? És un paper principal això d'obrir i apagar el llum, fer entrar la llum en el moment precís. A l'escenari també hi ha risc d'enfosquir o obstaculitzar l'acció judicial, però queda superat.

I ara els actors: al costat de noms tan acreditats com Ilka Grüning, Carl Goetz, Tiedtke, Gronau, Maria Fein, que fa molt bé de pendó de taverna, Mathias Wieman (com a *homo* espantat, cada paraula seva un sentiment i un trasbals); i altres que no s'anomenen tan sovint: Gustav Gründgens amb aquella fredor i desvergonyiment, Käte Lenz amb la seva verbositat, Erhart Siedel amb una força còmica poderosa; Sonik Rainer i Erwin Faber, tots dos amb un posat de màrtir autèntic.

I els pilars d'aquest gran conjunt multicolor. Hans Albers, el cambrer, que no es perverteix en l'ambient de baixesa d'aquesta obra d'art sinó que creix i compona una figura que, amb un humor agut, reflecteix la veritat.

La culminació del vespre és Lucie Höflich de cuinera. La part veritablement poètica de l'obra és a les mans més fines i fermes. És com si tornés a fer de Rose Bernd però diferent. Magnífic i ple de dolor el tremolor d'aquesta dona d'ànima torturada.

- *Vorwärts* (Edició de tarda del diari *Der Abend*)

HOCHDORF, Max, «Deutsches Theater. Ferdinand Bruckner: *Els criminals*».
Vorwärts, 24-X-1928, p. 3.

No se sap si el nom de Ferdinand Bruckner significa un home, una dona, o una societat d'autors. Però el que és segur és que Bruckner ha fet brillar la peça criminal tan popular als cines i als teatres de barri en donar-li una nova forma. Ha restituit a aquest gènere associat a la plebs el seu valor literari i moral. *Els criminals*, el destí dels quals ens mostra Bruckner, són víctimes innocents de la societat i de la justícia i per tant, màrtirs simpàtics.

Una mare preocupada sostreu joies valuoses per enviar els seus fills a escoles bones. Un home jove i honrat roba diners per alliberar una dona infeliç de l'infern que és el seu matrimoni. Un homosexual abatut per la crueltat de les persones normals cau en mans de xantatgistes i comet perjuri perquè el seu company sentimental no vagi a la presó. Una taquígrafa desesperada es tira a l'aigua amb el seu nadó il·legítim perquè no pot suportar més la tuberculosi i la por a passar gana. Una cuinera rabassuda i de pits grans escanya la rival, una tavernera, perquè li pren el seu amant adorat.

La sostracció de la mare i el robatori del jove són castigats. La taquígrafa desesperada ha d'anar vuit anys a la presó, ja que els jutges només consideren que comet infanticidi, no que ella mateixa volia acabar també amb la seva vida. L'assassinat de la dona per part de la cuinera queda sense descobrir. I en el seu lloc condemnen a mort l'amant, qui no pot provar cap coartada.

En el segon acte es tracten tots aquests processos, mitjançant un procediment de sumari escandalós. Fins i tot els jutges i fiscals benivolents es revelen com a idiotes. Així és com ataca el dramaturg la justícia i només una minyona amb molt poc seny és capaç de deixar com un drap brut els jerarques dels jutges amb la seva toga.

Un innocent acaba sota la destrat del botxí i a un il·lús malalt i amb els sentits pertorbats el tanquen a la presó. Una pluja de burla i menyspreu cau al damunt dels guardians de la justícia, cruels i estrets de mires com són. Qui consideri instintivament que la justícia és

corrupta, venjativa i perillosa en general es convertirà amb aquesta experiència en un enemic acèrrim de qualsevol empresa moderna que tingui a veure amb la justícia. Aquesta tendència sempre cala a la platea, inclús entre els admiradors de les institucions estatals.

En els darrers anys, tant en la vida com en el teatre han tingut lloc molts processos judicials, però mai s'havien vist dictar tantes sentències equivocades. Per això aquestes escenes judicials han tingut un èxit aclaparador.

La cuinera assassina és, a més, una dona especialment tràgica. Comet l'assassinat per l'amor sobrehumà que sent, ja que el seu Gustav l'ha enganyat amb quatre dones més. Però com que el sentiment religiós del seu cor i l'impuls de la sang només li permetien creure en una fidelitat incondicional per part de l'home, delata l'amant amb una tossuderia gairebé fanàtica. I així, lliurant l'home al botxí, es venja de l'engany que la seva grandiosa intimitat ha patit. Però llavors, quan el cap d'ell ha de caure de veritat, li fallen les forces. Es pren verí.

Tots aquests fets terribles i tristos succeeixen en escenes curtes. Ens assabentem de tot a través de diàlegs extremadament breus. És amb molt talent que es prepara l'emoció a nivell dramàtic. I amb molta força que es desperta la curiositat del públic. Heinz Hilpert, el director, se serveix per això dels millors artistes. Lucie Höflich va interpretar la cuinera tràgica amb tanta autenticitat, amb tanta substància i d'altra banda tan monstruosa i fantasmal que només li podem dedicar paraules efusives d'agraïment pel seu art. Hans Albers va estar excel·lent com a faldiller que presumeix de les seves conquestes. Maria Fein, el desig en persona, Käte Lenz, la noia més directa i desimbolta del poble, quan es ventila els jutges amb els seus cervells encarcerats. I són molts altres els que també han contribuït a l'èxit de l'obra.

Sens dubte Bruckner persegueix tenir l'efecte més gran o fins i tot més brutal. Però ho fa sempre amb intel·ligència i bons principis, i aquesta obra, a més, l'ha construïda amb extrema habilitat. Al final es va cridar l'autor desconegut que tampoc es va mostrar aquesta vegada.

- Berliner Zeitung am Mittag

FALK, Norbert, «Els criminals. L'obra de Ferdinand Bruckner al Deutsches Theater», Berliner Zeitung am Mittag, 24-X-1928.

Un èxit teatral de primera categoria. Encara no s'ha resolt l'enigma de qui s'amaga darrere el nom de Bruckner que ja ha arribat la seva segona obra als escenaris. Els dos primers actes han estat molt aplaudits per un públic captivat pels mitjans teatrals infal·libles (peça, posada en escena, actors). No va ser tan gran l'aprovació del tercer acte, merament teòric, que només van defensar en va un parell de xiuladors obstinats. No es poden comptar les vegades que van cridar els actors a sortir, i fou amb Lucie Höflich, qui porta el pes del drama com un gegant, amb qui més destacaren els crits de joia.

Dues vegades va aplaudir el públic a mitja escena; els aplaudiments anaven adreçats ara a la jugada, ara al mot incendiari, a la varietat de colors que ofereix tota la companyia, fins el més petit detall, a la direcció precisa i original de Hilpert o a la commovedora Höflich.

La peça mateixa, que és poderosa en els fets principals pel naturalisme sublimat que es distingeix en el terreny psicològic, és un producte a mig camí de les obres de tesi que acusen la societat i dels estudis socials o de crítica social.

La tendència acusadora es dirigeix contra el concepte de "crim", tal com està recollit al codi civil, tot i els canvis que la psique o l'opinió moral han experimentat i tal com castiga una justícia que formalment és aliena a les persones o està "èticament" anquilosada.

Quatre casos, tres d'ells agrupats al voltant del cas principal i lligats a ell per la unitat del conjunt, donen exemple.

I. El cas Tunichtgut.

És el cas més essencial, la base consistent de tota l'obra. La tragèdia del cambrer sense feina Tunichtgut (però per què ha de tenir un nom tan característic com en els *Volkstücke!*?), el qual en virtut de certs mèrits corporals és el preferit de totes les dones

del seu voltant. Aquest home, entre rufià i atrevit, s'ho fa sobretot amb la ferma cuinera Ernestina Puschek, que l'estima amb folia salvatge. Per lligar-lo al seu costat, fa veure que està embarassada i alimenta una jove mecanògrafa només perquè quan aquesta doni a llum al cap de poc, se li quedarà el nen i el farà passar per seu.

Quan comprova que el seu estimat l'ha enganyat amb una messalina, escanya la dona i com que les sospites cauen damunt d'ell, deixa tranquil·lament que el condemnen a mort. I no mou ni un dit per salvar-lo. Tan fortament estan lligats aquí l'amor, l'odi i els aires de venjança. El cap del seu estimat acaba caient però ella mateixa es posarà fi amb veronal.

En la figura del cambrer i preferit de les dones i en la caracterització interior de la cuinera obsessionada amb aquest home, Bruckner ha demostrat novament la seva capacitat extraordinària de crear personatges, amb més força encara, amb més profunditat. El seu talent per a la plasticitat és evident, així com la seva capacitat per convertir en paraules i en fets les oscil·lacions dels sentiments, amb els seus matisos, i també és ben clara la seva capacitat de fer transparents éssers tancats i hermètics; en definitiva, tot allò que eleva un observador i creador d'històries de venjances i l'allunya del naturalisme detallat més cru.

Per bé que aquesta vegada molesta bastant una variació sense estil dels efectes humorístics populars, que últimament estan tornant; concretament, ens referim a la verbositat bufonesca d'una minyona berlinesa. És l'única cosa que indica cert parentesc de Bruckner amb el teatre d'abans.

El cas del cambrer Tunichtgut s'encadena amb

II. El cas de l'estenotipista Nagerle.

Es tracta precisament de la noia, el nen de la qual es vol apropiat la cuinera Puschek. Però com que ja no és necessari, la Nagerle, que de no ser per això hauria avortat quan estava a temps, queda abandonada a la seva sort. Es vol tirar al riu amb el seu fill de tres setmanes. El nen es mor. I a ella, acusada d'infanticidi, li cauen vuit anys de presó.

III. El cas Schimmelweiß. Schimmelweiß és xantatgista. Un d'aquests que alimenten l'article 175 i se n'aprofiten. Un jove homosexual de caràcter melancòlic

s'avergonyeix de reconèixer davant el tribunal que és un pervers. Jura en fals. I el van a buscar.

IV. El cas Fischau. És el cas menys interessant, el més secundari, el de la persona amb antecedents penals. Aquest cas també està entrellaçat amb els altres tres, pel fet que tots passen en el mateix edifici i gairebé en la mateixa vivenda.

Aquesta concentració en espais connectats molt estretament dóna lloc d'una manera gairebé natural a la construcció dramàtica. Obertura, tall transversal d'una casa; sis vivendes en dos plantes, amb tres espais per planta i tot obert frontalment. Després, i pel mateix sistema, la intervenció de la justícia en quatre sales de judici, en les quals se celebren els diferents processos i es dicten sentències al mateix temps.

El muntatge escènic de Bruckner, precís i original, es fa palès en l'hàbil transició d'un quadre a l'altre, en l'engranatge d'accions que transcorren al mateix temps. Quan l'acció és substituïda per la consideració, quan s'afegeix un comentari tendencios i banal als esdeveniments, que per ells mateixos ja tenen prou força, s'esborra l'enèrgica fisonomia de l'autor. Hi ha tota una constitució al darrera o només unes fibres?

Heinz Hilpert, el director, posa en contacte els sis habitatges de l'escenari de dos pisos. Enfoca la llum imitant el cinema en els diferents enclavaments, de manera que els arranjaments queden concentrats en els petits terrenys de joc. Això li dóna molt bon resultat.

Aquestes fineses en la tècnica teatral tindrien poc efecte si tots els actors no visquessin els personatges amb una intensitat extraordinària. El resultat interpretatiu és del més alt nivell. Això és possible perquè han ajuntat personalitats de la interpretació que formen un gran repartiment; tots es llueixen, des del paper més petit fins al més important. I això no ho aconsegueix la companyia del Deutsches Theater; és la companyia de Berlín.

I d'aquest resultat general, cal destacar per damunt de tot la dura Ernestine Puschek, el personatge disposat a tot de Lucie Höflich. El treball de caracterització d'aquesta dona és d'una agudesesa que no s'ha vist mai i d'una profunditat interior sorprenent. I tot reprimint cap endins, en els límits dels impulsos més primitius.

Al seu costat, Hans Albers, vingut de la Komische Oper, com a cambrer Tunichtgut. Un caradura molt ben construït i portat, sobretot en els moments mig de riure.

Sorprenent la tercera en discòrdia: Maria Fein, que dibuixa el seu personatge amb una energia poc habitual, una creació sorgida de l'humor i l'entusiasme.

Després ve Sonik Rainer, que commou amb la seva fragilitat fent de mecanògrafa que passa gana; molt descarada la minyona amb el parlar berlinès que fa Käthe Lenz; llàstima que el director no li hagi estalviat cap efecte còmic. I llavors cal nombrar Wieman, Gründgens, la Grüning.

Dels quatre quadres judicials, només destaca Carl Götz com a arrugat president de la sala, la duresa de caràcter en persona. Però en aquests quadres que haurien de reflectir la vida en el mirall deformat de la justícia, domina la pura tendència, la sentència més trivial, i Bruckner, a qui se li van cansar els sentits i la mà en el darrer acte, deixa l'elevada intuïció per apropar-se fatalment a Galsworthy.

- *Die Weltbühne*

KAHN, Harry, «Sobre Reinhardt». *Die Weltbühne*, any 24, segon semestre de 1928. Berlín: Verlag der Weltbühne, p. 677-679.

Els criminals, tal com s'anomena la segona obra dramàtica de Ferdinand Bruckner, viuen tots en una casa de lloguer de tres pisos. Set vivendes d'aquesta casa queden a la vista i s'il·luminen alternadament per tal que veiem una dotzena de destins humans entrelaçats o de vegades només creuats. Misèria i disbauxa, lleugeresa i aflicció, esperit de sacrifici i egoisme, plaer cínic i lírica tendresa conviuen juntament, al costat o l'una damunt de l'altra en aquesta caixa de pedra de la gran ciutat. A sobre, hi quedaria molt bé el títol d'una excel·lent novel·la de Walter von Hollander *Das fiebernde Haus* [«La casa febril»], fins al punt que, si féssim una altra analogia estilística i temàtica, gairebé ens decantaríem per trobar aquí la solució de l'enigma tan discutit sobre la identitat de Ferdinand Bruckner. La febre que afecta els habitants d'aquesta casa no es cura en l'altre edifici, també de set estances, que apareix al segon acte: el tribunal criminal. És tota altra cosa que un sanatori per curar moralment; més aviat són uns fogons per fer pujar la temperatura a més graus que a l'infern i en els que la sang encesa es cuina fins

la desesperació. Allí se'ns presenten, amb un parell de quadres on la llum s'obre i s'apaga ràpidament, totes les pràctiques sanadores d'una justícia que s'ha quedat anquilosada en els petrificats articles del codi civil, una justícia aliena a la vida. La falta de coartada i la quantitat d'indícis porten un innocent al cadafal; les trompetes de la moral i els principis cavallerescos condueixen una suïcida mig morta de gana i mare il·legítima a vuit anys de presó; un xantatgista queda lliure, però el que ha patit el xantatge queda arruïnat de per vida per perjurar i «per anar contra natura», i per tenir-ne més de divuit. En síntesi: els platets de la balança d'ambdós edificis estan igual de plens de malifetes: traïdoria i brutalitat, estupidesa i maldat, ira i orgull. En aquest món no hi ha diferències entre jutges i jutjats. Tots som criminals.

«El crim i l'assassinat són l'adob que ens germina». Però «mentre el propi jo no pugui dir no, el *no* amenaçador de l'estat seguirà sense efecte i mai impedirà aquelles accions que, de manera provisional, anomenem crims. Però per al *no* del propi jo som massa dèbils, perquè som persones, amb manca de decisió i necessitat de suport, i hem creat l'autoritat per castigar i així ens descarrega la consciència i ensopeix la nostra ànima per la por a si mateixa. I és aquí, en aquesta fugida de nosaltres mateixos, que es troba el poder indestructible de la justícia per part de l'autoritat. No en podem escapar, perquè les cadenes estan dins nostre. No obstant, podem combatre-la pas a pas, lluitant amb l'ànima per un augment de sou».

Només aquí, al final de l'obra, Bruckner es converteix en acusador retòric. (Tot i així, encara sona més espiritual i per tant, més revolucionari que tots els petrolers de cabaret amics de les *songs*). Abans d'això, durant els tres actes, no és més que un creador literari. I de quina mena! Un amb una capacitat igual d'eminent a l'hora de concebre com de donar forma a destins humans. El seu món de personatges, que aquí no s'ha quedat en el petit cercle generacional i social d'*El mal de la joventut*, sinó que engloba moltes edats i estaments, traspua vida en cada fibra i en cada nervi. Cada frase que l'autor els posa en boca prové del caràcter i de la situació del personatge i fa que hi ens endinsem encara més. Amb tot, les frases es limiten al menor nombre possible de paraules, les escenes al menor nombre de rèpliques. Igual que en una pel·lícula amb un muntatge excel·lent, aquí se succeeixen els quadres un rere l'altre —sobretot en els dos

primers actes; al tercer s'ajunta tot més relaxadament— de manera que es van encadenant totes les accions que es presenten, sense buscar una transició, però sense que hi hagin buits de contingut. El fet que Bruckner hagi tret profit de les tècniques cinematogràfiques, dels escenaris giratoris o de l'obra *Nebeneinander* [«Uns al costat dels altres»] de Kaiser no disminueix la seva capacitat. Perquè la síntesi d'aquests mitjans no s'ha fet amb un desordre eclèctic, sinó seguint un principi estilístic nou i propi a partir del que ell vol dir i il·lustrar. Si hi ha algú amb un talent escènic de primer nivell tan modern com original, aquest és Bruckner; i si hi ha algun lloc per plasmar-lo, és en aquest principi de “drama èpic” que trobem aquí, fent servir la categoria que utilitzen a tota hora, com un oracle, aquells que de seguida troben eslògans i descobreixen tendències.

Pels motius esmentats, Heinz Hilpert només ha pogut representar “a la planta baixa i al primer pis”, seguint la proposta del mateix autor “per a petits escenaris”. I tot i així, cap pàgina de lloança per a Berlín, és a dir, per al seu art dramàtic i la seva direcció escènica. Que un director que fins ara es comptava entre els bons o dins de la mitjana, ni per sota ni per sobre, hagi sigut capaç de repartir amb tanta seguretat tots els accents d'aquesta difícil obra i d'engranar sense dificultats tots els seus components demostra una vegada més la inusual alçada de les possibilitats de direcció ara mateix en aquesta ciutat. D'altra banda, en aquesta representació plena de personatges, no n'hi ha cap que fracassi manifestament, si de cas n'hi ha algun que altre de més flux. Però queden compensats per les importants actuacions de gent que fins ara o bé havia estat massa ocupada o no li havíem fet prou cas: tal vegada la de Gustav Gründgens amb la seva intel·ligència subtil o la de Werner Schott amb el seu perfil segur. Els sobrepassa amb diferència Hans Albers, qui demostra d'una vegada que pot fer un retrat fabulós, si bé encara no s'allibera del tot d'algun to dels papers que tenia per comesa, i la fama de Matthias Wiemann rep nous honors pel seu retrat commovedor d'un home jove turmentat pel dolor i la vergonya. Però a Lucie Höflich no li pertoca només una pàgina de lloança sinó una corona daurada de llorer, gran com una roda de carro, per fer un paper que va en ascens fins arribar al sùmmum de la tragèdia humana: passa de ser una noia de certa edat que pateix per amor i per un impuls de ser mare a estar posseïda per la gelosia i el desig de venjança, que la portaran a assassinar la rival i el mateix estimat.

Darrere la força creadora i el torrent d'inspiració d'aquesta dona, que provenen d'una maduresa infinita i d'una plenitud de cor, trobem la força creadora no menys escassa, en veritat, del jove autor, l'èxit merescut del qual difícilment hauria assolit unes dimensions tan grans sense Lucie Höflich.

-Die Weltbühne

FLATAU, Else, «**Lucie Höflich com a Ernestine Pushek a *Els criminals***». *Die Weltbühne*, any 24, segon semestre de 1928. Berlín: Verlag der Weltbühne, p. 816.

Al mirall es veu una infernal rotllana,
—la massa s'hi mira per l'altre costat—
un so primitiu, un crit l'ha trencat.
Un silenci crida. Més que de l'autor la paraula.

Ell creà el personatge al costat dels altres.
Però aquesta dona terrenal tu te la fas teva,
en cos i ànima et transformes en ella,
i a aquesta criatura, vida li dones.

Des del més profund de tu cap amunt l'estires
—i despertes així els que satisfets dormien —
la portes pels inferns d'aquesta terra,

perquè innocent —culpable— hi esdevingui ella.
I la portes de tal manera que a aquest pobre ser
li cal, amb tot, un celestial remei.

- El drama alemany en la història i en l'actualitat.

ELSNER, Richard (ed.), «**Ferdinand Bruckner, *Els criminals***». *El drama alemany en la història i en l'actualitat*, any 1/1929. Berlín-Friedenau: E. Sicker Verlagsbuchhandlung, p. 203-205.

Un drama tendenciós pur i dur! Literatura de denúncia i d'acusació. Un atac àcid i mordaç al nostre estat de dret i de justícia. Ja no exclamem: ai, els jutjats, sinó ai, els jutges! Cal demostrar-ho, de manera lògica i irrefutable. Sens dubte, l'art i la literatura no poden fer-ho, això. I l'autor-acusador, l'autor-jutge que condemna acusadors i jutges es fa mal en pròpia carn.

Una obra només pot il·lustrar un exemple, un cas individual. Ferdinand Bruckner, l'autor-jutge, l'autor-acusador que pretén demostrar —i que pensa en abstracte, de manera que fa precisament allò que, des de la seva consciència i del seu sentir artístic més profunds, considera el pecat més greu que podem cometre en vida— amuntega un exemple damunt de l'altre. Ha de recórrer a les armes. Perquè només pot fer explotar la forma dramàtica, esquinçar-la. De seguida ens fa veure mitja dotzena de drames que es premen i es constrenyen: o bé un empeny l'altre i l'aparta o transcorren l'un al costat de l'altre, però sense estar teixits i entrelaçats orgànicament i l'autor tan sols està allí al costat, amb aire magistral, més aviat com un docent amb el seu bastó que com un creador amb la seva tendència, amb les seves idees. I al final no pot fer res més que pura retòrica i penjar a la boca d'un dels seus personatges el cartell: «aquí es demostra que...».

El seu escenari s'estructura com un símbol: la casa de misèria i pobresa de la nostra vida, feixuga i sufocant. Les parets estan obertes, la mirada es dirigeix a moltes habitacions i cambres, a moltes persones que habiten les unes al costat de les altres: a cada cambra hi passa un crim. Tot és un deliri d'emoció i trasbals. Els nervis estan crispats i alterats. Un assassinat rodó, un cas ben feixuc que fa excitar uns jutges caricaturitzats del tot esquemàticament.

Bruckner no ha aconseguit fonamentar d'alguna manera les seves tesis contra el dret, els tribunals i els jutges, ni plasmar-les artísticament de veritat. Així que no ha trobat els mitjans curatius ni tampoc el veritable origen del mal. Estem, de lluny, davant massa teatre i teatralitat i massa poca dramàtica interior, de l'ànima.

(Julius Hart al *Tag*, Berlín)

Malaltia de la justícia. Però ens hem de preguntar si el diagnòstic de Bruckner és correcte: i hem de dir que no ho és. No ho és perquè el mateix autor segons la seva resolució prèvia o, dit planament, seguint una tendència intencionada, construeix els quadres malalts i colpeja cegament la justícia amb l'arbitrarietat i omnipotència d'un autor. Això demostra que els seus magistrats i advocats són cecs (és significatiu que els seus defensors siguin pràcticament persones mudes!) —però no demostra que en la pràctica de la vida diària els casos tinguin els trets malaltissos que aquí s'han buscat; a la vida pràctica domina més aviat un principi fonamental, que els juristes de Bruckner ignoren, i és que: *in dubio pro reo*. I això seria vàlid encara que Bruckner hagués construït no quatre, sinó deu o cent processos d'aquests — contra l'administració de la justícia real no demostra res, si de cas una cosa que no necessita demostració, que la seva prova és precisament una construcció dramàtica. Hi ha jutges que troben la veritat i n'hi ha que no la troben. Si els jutges de Bruckner entre tots no la troben, un jutge de la vida real que la trobi castiga aquests col·legues de l'escenari amb les seves mentides i justifica contra ells l'administració de la justícia. (*Berliner Börsenzeitung*)

No se sap si el nom de Ferdinand Bruckner significa un home, una dona o una societat d'autors. Però el que és segur és que Bruckner ha fet brillar la peça criminal tan popular als cines i als teatres de barri en donar-li una nova forma. Ha restituit a aquest gènere associat a la plebs el seu valor literari i moral. *Els criminals* el destí dels quals ens mostra Bruckner són víctimes innocents de la societat i de la justícia i per tant, màrtirs simpàtics.

Sens dubte Bruckner persegueix tenir l'efecte més gran o fins i tot més brutal. Però ho fa sempre amb intel·ligència i bons principis i aquesta obra, a més, l'ha construïda amb extrema habilitat. Així és com han cridat un autor que no es coneix i que encara no s'ha mostrat. (Max Hochdorf a *Vorwärts-Abend*, Berlín)

Després d'*El mal de la joventut*, aquesta obra nova de Ferdinand Bruckner suposa un descens.

Com a crític social, mescla massa els seus arguments amb sentiments barats; com a acusador de la justícia, els treu d'un torrent de frases; com a poeta, els vol conferir més

pes amb restes de naturalisme. De manera que debilita tots els arguments, cosa que el perjudica perquè a nivell espiritual i analític pot ser molt fort i convincent.

(*Deutsche Tageszeitung*)

El senyor Bruckner és ben capaç de traçar un contorn segur conforme a l'estat de les coses, quan són desagradables i repugnants; allí on la tasca consisteix a donar forma al destí d'ànimes, recorre a la literatura, i on el drama hauria d'elevat, al sermó. Però un reportatge sexual de poca qualitat i aires de sermó d'humanitat és més que res un judici penós —que només es gaudeix en els moments que sense voler han sortit còmics. Pel que fa a la resta, aquest *Volkstück* no té cap mena d'importància— no acaba de sonar del tot i l'interès per l'autor i el misteri que l'envolta no fan més que demostrar una vegada més que, pel que fa a la literatura, ja és hora de declarar oficial i definitivament Berlín província i el país, centre. Almenys per allí encara hi ha un parell d'adults.

(*Deutsche Allgemeine Zeitung*)

Un naturalista prestíssim. Un d'aquells que han sabut flairar els aires actuals i fan onejar les faldilles al ritme d'aquest vent. Sap captar el moment com un fotògraf i al mateix temps, crear. Vol causar sensació i també reflexionar. És evident que té talent i n'entén, però en cap moment s'oblida de l'escenari, del focus, i això va en detriment de la literatura. (Ernst Heilbronn a *Die Literatur*)

La peça mateixa, que és poderosa en els fets principals pel naturalisme sublimat que es distingeix en el terreny psicològic, és un producte a mig camí de les obres de tesi que acusen la societat i dels estudis socials o de crítica social.

La tendència acusadora es dirigeix contra el concepte de “crim”, tal com està recollit al codi civil, tot i els canvis que la psique o l'opinió moral han experimentat i tal com castiga una justícia que formalment és aliena a les persones o està “èticament” anquilosada. Però en aquestes escenes judicials que haurien de reflectir la vida en el mirall deformador de la justícia, domina la pura tendència, la sentència més trivial i Bruckner, a qui se li van cansar els sentits i la mà en el darrer acte, deixa l'elevada intuïció per apropar-se fatalment a Galsworthy. (Norbert Falk al *B. Z. a. Mittag*, Berlín)

No hi ha dubte que el tribunal de justícia, com a institució humana que és, té les seves mancances i els seus punts febles; però per poder criticar-lo de veritat, fa falta ser èticament més seriós del que mostra l'autor i també cal una voluntat de veritat absoluta que trobem a faltar precisament en el tractament del cas principal, el d'assassinat. Si l'autor buscava una reforma moral de la nostra actitud davant el crim, com sembla que indiquen les seves interferències filosòfiques, llavors ens ho hauria d'haver presentat amb un altre exemple per ser convincent i no amb les figures més malaltisses i repugnants del nostre temps. Això de remenar la porqueria és també lamentable si considerem el talent psicològic i dramàtic de Bruckner. (*Berliner Lokal-Anzeiger*)

Tot és multicolor a l'edifici de Bruckner, multicolor i extrem. Aquest autor, que sembla que amaga la seva identitat als mateixos editors i als teatres, demostra tenir aquí tant coratge com a *El mal de la joventut*, l'obra que el va fer famós. I és que manté el jurament teatral de no amagar res. Escoltem quan la cuinera escomet la rival. Si de cas fallen una mica, com a les obres dels principiants, els que són víctima del prejudici, agitats per la passió homosexual. Però la limitació del petit cercle acadèmic de joventut ha resultat ser més profitosa per a l'art de Bruckner que l'ambició d'abastar tota la vida. De fet, al seu pessimisme li passa que acusa massa o massa tard. La pobra noia de qui els fiscals, amb la seva toga, tan cruament fan escarni, només per la seva maternitat, o aquest jove a qui agraden els nois, que fa equilibris entre el suïcidi i la presó, viuen realment en la mateixa època que el bon jutge Lindsen?

(Monty Jacobs al *Vossische Zeitung*, Berlín)

No hi ha hagut mai una obra tan anacrònica, antisocial, refinada, falsa i mentidera com aquesta. Qui és que castiga aquests amants amb cinc núvies, aquests batxillers d'erotisme anormal, aquestes dones desenfrenades? Doncs no és el tribunal. Al contrari, el tribunal cita els experts que ho justifiquen tot de manera infalible, perquè ho entenen. La vida mateixa castiga aquests criminals, perquè s'acaba convertint en una vida degenerada i criminal. És una vida sense grandesa, sense obligacions, sense un vincle segur. Tot es barreja i s'emmetzina. Tot va junt al llit de la deshonra. Necessitat social! Un truc, un bluf, una mentida. És més aviat el contrari! Una mandra que satisfà amb

facilitat, desig de sobres, l'aire capritxós, el fet que un mateix es vegi despullat de drets i d'obligacions, tot plegat agafa aquestes proporcions: «Tots som criminals».

(*Deutsche Zeitung*, Berlín)

- *Berliner Lokal-Anzeiger*

MADERNO, Alfred, «Un hiperrealista retrata una vida malalta». Ferdinand Bruckner: *Els criminals*. Deutsches Theater. *Berliner Lokal-Anzeiger*, 23-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 414-415.

Un altre cop un atac contra la justícia, però que resulta massa evident en la seva tendència i massa dèbil en quant a argumentació filosòfica, de manera que s'acaba estampant contra els objectius mateixos. Per a Bruckner, el judici i la pena provenen d'un ambient completament diferent del de la vida: «el dels tribunals, que és tot un ambient. És un món ben allunyat de la vida, un món embadalit, encasellat des de fa segles».

Per demostrar això, es posa un aparell en moviment, les dimensions del qual, tant tècniques com psicològiques, podrien enlluernar a primera vista, sobretot perquè a la direcció se li proporcionen els mitjans per agrupar en un quadre d'època els destins, les passions i les tendències criminals i perverses de diferents individus.

Un tall vertical pel mig d'una casa de lloguer en una gran ciutat deixa al descobert la vida dels seus habitants. A una parella d'enamorats ofegats per la pobresa més amarga sembla que els ha tocat la pena més gran, la de decidir el futur del nen que esperen. La cuinera dels senyors, Ernestina, vol fer veure que es seu davant del seu amant, el cambrer Tunichtgut, qui acostuma a fer el papallona, per tal de lligar-lo definitivament al seu costat amb l'argument de la paternitat. Però quan descobreix que ell li ha estat infidel, escanya la rival, l'ama del bar. I com que ja no l'interessa apropiat-se el nen, la desesperada mare soltera intenta suïcidat-se amb el seu fill de tres setmanes, però només morirà el nen. El principal sospitós de l'assassinat de la del bar serà el cambrer i com que sembla que hi ha una prova, se'l condemna a mort.

Aquests fets extrems que se'ns presenten tenen un cert lligam amb els embolics de les cases restants, en les que domina un ambient de brutalitat, d'impulsos contra natura i de propensió al crim fins a límits repugnants. Quan Bruckner afirma que si poguéssim mirar per les finestres, quasi a cada casa trobaríem això, hem de rebutjar fermament aquesta generalització. Bruckner ha dissenyat un quadre d'època i l'ha pintat de manera tan subjectiva com de manera tendenciosa procedeix en les escenes del tribunal per jutjar els crims que s'han comès a la casa. També en aquest acte trobem un tall vertical a l'escenari que permet representar pràcticament al mateix temps quatre processos judicials.

Si al primer acte aquesta tècnica (que no és cap novetat en si) permet observar simultàniament els fets lligats entre si amb gran força dramàtica, al segon acte no fa més que reforçar la intenció de Bruckner, l'actitud estereotipada dels membres tribunal i la manca de profunditat de la seva comprensió humana. Certament no es pot negar que la justícia, com a institució humana que és, té les seves debilitats i mancances, però per poder criticar-la de debò, fa falta una seriositat moral més elevada que la que mostra l'autor i una voluntat absoluta de veritat, que precisament es troba a faltar en el tractament del cas principal, l'assassinat. Si l'autor perseguís, com indiquen les seves divagacions filosòfiques, una reforma moral de la nostra actitud davant el crim, ens hauria d'haver presentat un altre exemple més convincent i no les figures més malaltes i repugnants del nostre temps. Aquesta manera de remenar la porqueria és també lamentable a nivell dramàtic i psicològic.

Si amb això el Deutsches Theater ha assumit una tasca que no fa honor a la seva tradició, des del punt de vista interpretatiu sí que l'ha resolt brillantment, d'acord amb el significat artístic del teatre. La direcció de Heinz Hilpert va crear un ambient naturalista del qual potser s'apartava el sentit ètic però encara estava massa lligat per la voluntat de fer una observació exacta. El mateix va resultar pel que fa als actors, entre els quals l'únic que no desprenia un aire massa turmentat era Hans Albers, fent del despreocupat Tunichtgut. Davant la seva elegància fingida, magníficament imitada, i de la seva manera despreocupada de viure i gaudir encara destacava més emotivament la profunda tragèdia humana del paper de la cuinera Ernestina. Lucie Höflich viu el destí d'aquesta

dona, que sent un amor tan intens fins al punt de carregar la seva consciència amb un assassinat, experimentant tota classe d'emocions de l'ànima i de l'esperit. Va ser l'aportació més gran d'una vetllada que també altres amb el seu brillant treball de caracterització van fer encantadora, només per nombrar-ne alguns: Maria Fein (l'ama del bar), Käte Lenz (la serventa), Gustaf Gründgens (un inútil homosexual), els dos jutges Jacob Tiedtke i Carl Goetz, i Sonik Rainer (en la seva desesperació de mare).

Els forts aplaudiments van estar a l'altura. Només pel que fa a l'obra tenien algun sentiment contradictori.

- *Kreuz-Zeitung*

JUNGHANS, F., «*Els criminals*. Estrena al Deutsches Theater». *Kreuz-Zeitung*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 415-417.

Ferdinand Bruckner, l'autor que es va donar a conèixer l'any passat i sobre la personalitat del qual encara circulen rumors d'allò més contradictoris, presenta el seu segon treball sense estar-se de res: al teatre de Reinhardt. El primer va ser *El mal de la joventut*, així que ningú s'esperava ara la poesia més dolça; al contrari, estàvem preparats per al que vingués. Però no podíem sospitar que seria tan dràstic. Si aquest Ferdinand Bruckner existeix, no deu tenir gaire sort quan ha de mostrar tantes vileses i desgràcies. A *El mal de la joventut* ja n'hi passaven, de desgràcies, i hi vèiem gent poc normal. Però toleràvem el tema per l'estil que l'havia originat. Però aquesta nova obra és un cúmul inversemblant de desgràcies, crims, morbositats i baixeses, denuncia articles sencers del codi civil amb la seva controvèrsia i en cap moment manté el to neutral i realista de l'altra obra. Al contrari. Aquesta creació, que estèticament no fa miraments, té una clara tendència: «contra la idea freda i impersonal del criminal que trobem a la justícia»²⁵⁵. És cert que segons aquesta tendència no podem escapar de la llei perquè les cadenes les portem nosaltres mateixos a dins, però podem combatre la llei com a institució pas a pas.

²⁵⁵ No és una cita literal d' *Els criminals*.

Podem arribar a acceptar els fets dràstic i terribles que se'ns presenten als *Criminals* amb totes les seves perversions, i admetre que la seva vilesa no pretén ni més ni menys que mostrar la crua realitat per ella mateixa, però amb les escenes dels tribunals la cosa és ben diferent. Aquí ja no trobem un realisme descarnat. Tot és truc i literatura: tendència tenyida d'un color ben exagerat que ni tan sols és original; fins i tot algun despropòsit en un to de farsa d'allò més barat i penós. Només són un parell de figures secundàries, però tan planes i desagradables que gairebé vam tenir la sensació que algú altre les havia afegit al manuscrit original.

De la mateixa manera que a *El mal de la joventut*, on els personatges sovint parlaven tots alhora els uns amb els altres, als *Criminals* trobem escenes senceres que transcorren quasi al mateix temps. Per això el director, Hilpert, ha fet construir una casa de nines de dos pisos amb sis departaments! Sis escenaris simultanis enlloc d'un de sol; i sempre hi ha un apartament dels sis il·luminat. Es van alternant de manera que quan s'interromp l'acció en un comença a l'altre. Al final del primer acte, s'il·lumina tota la casa i veiem les escenes de cinc estances a la vegada. Podem veure així una casa de lloguer d'una ciutat cosmopolita partida transversalment i tot un torrent de desesperació, crim i fàstic sortint de les seves habitacions.

A la planta baixa, a l'esquerra, en una habitació pelada, trobem una mecanògrafa famèlica (Sonik Reiner), el fill nonat de la qual volia reconèixer com a propi la cuinera del primer. Després de la infidelitat de l'amant i de cometre ella mateixa un assassinat, ja no el vol: ja se les apanyarà la mecanògrafa sola amb el nen! Entretant, el pare del nadó, un estudiant de filosofia mort de gana (Erwin Faber), escriu articles per 10 marcs sobre el lliure albir en Kant i Leibniz. Al seu damunt, al primer pis a l'esquerra trobem la cuinera que acaba d'escanyar l'ama del bar, la Kudelka (Maria Fein), a la planta baixa perquè ha trobat el rellotge del seu estimat a casa seva. A la mateixa cuina veiem l'amant infidel, un cambrer boig per les dones, besant la serventa a la mínima que Ernestina Puschek es gira d'esquena. Ella assassina per ell i ell l'enganya dues vegades en un dia. A l'habitació adjacent, a dalt, una mare amb dos fills adults i ella que té una relació amorosa amb el llogater; a sobre, un fill està prop del perjuri i del suïcidi a causa de la seva sexualitat anormal. A la dreta de la planta baixa viu la senyora von Wieg (Ilka

Grüning), que ha venut joies que no eren seves per 3000 marcs per tal d'educar com Déu mana el seu fill, també anormal (Gustav Gründgens), i una filla ben excèntrica. Amb tot això, la filla s'acaba casant amb el seu oncle i el fill menteix, enganya i malgasta a base de bé. Al mig de la planta baixa, per fi, veiem la policia criminal que examina el lloc dels fets amb tota diligència.

Faria falta la fantasia més extravagant del món per presentar escènicaament més fets repugnants en un sol moment. Només la rapidesa en l'evolució dels fets fins arribar al "clímax" fa possible que no ens quedem muts i perplexos davant de tal quantitat de fets espantosos en una sola casa. Uns xiulets tímids d'alguns que es van recuperar ràpidament de l'espant es van sentir entre l'esclat d'aplaudiments.

El segon acte és la gran decepció. És el "tribunal", aquesta vegada en quatre escenaris distribuïts de dos en dos, els uns sobre els altres. Aquí es condemna el cambrer innocent a mort. També hi condemnen a 8 anys de presó la jove mecanògrafa, després d'un intent de suïcidi en el que ha mort el nen. L'amant de la "mare" ha d'anar a presó per robatori i —atenció!— un xantatgista comú perjura i queda lliure. Naturalment, també hi trobem testimonis que s'ensorren, advocats ximplers i acusats que expressen la seva opinió (i la de l'autor) al tribunal suprem. Tot plegat un despropòsit que empitjora encara més pel fet d'ajuntar quatre judicis al mateix temps de manera que el de la trama número 2 encara és més inhumà que el de la número 1, i així successivament. Quan una caricatura desapareix en fer-se fosc, torna a aparèixer pràcticament igual al pis de sobre. Novament es van sentir xiulets i molts aplaudiments.

El darrer acte torna a passar a la casa del principi. Hi ha alguns canvis de departament i de llogaters, però tot igual d'abominable. És clar, perquè «tots som uns criminals». (!) Enlloc del cambrer condemnat hi trobem un "perruquer" molt més canalla (Hans Deppe), i enlloc de la mare del primer que es fuga amb un altre, veiem el seu fill gran (Erhard Siedel) amb dones mig nues. «I és que tot ha de continuar!» Només que el cambrer sembla que és executat i l'assassina mateixa, la seva venjativa parella, es pren veronal. Això sí, a la planta baixa el filòsof va llegint el seu llibre inacabat contra la justícia.

I al final tornen a esclatar els aplaudiments. Cal dir que només per la novetat indiscutible d'una història de criminals en sis departaments! I per Lucie Höflich. Encara que Hans Albers com el “cambrer Tunichtgut” desprèn un humor excel·lent i una franquesa emotiva, i que Wiemann també omple de puresa de joventut el desgraciat personatge de Frank, qui destaca per damunt de tots és Lucie Höflich. Només per ella tenen els *Criminals* una profunditat dramàtica. Amb el personatge de la cuinera rossa que pel seu estimat vol agafar el fill d'una altra, mata per ell i deixa que el condemnen, crea una figura femenina enigmàtica a més no poder, a qui tant es pot comprendre com compadir. Mostra parts profundes i elementals del ser humà sense deixar de ser una cuinera que estima com una lloba.

Però Ferdinand Bruckner és una sola persona. Hi ha molt dialecte vienès i molt d'estil acadèmic típicament juvenil. Si segueix per aquest camí, aquest Bruckner no arribarà molt lluny.

- Berliner Börsen-Zeitung

KÖPPEN, Franz, «Ferdinand Bruckner: Els criminals al Deutsches Theater». *Berliner Börsen-Zeitung*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 422-424.

Qui és Ferdinand Bruckner? El misteri encara no s'ha desvetllat. Ja podem tornar a fer conjetures igual que després d'*El mal de la joventut*. En va demanaven ahir l'autor. Però una cosa del misteriós Bruckner sembla segura: si no és metge d'ofici, almenys s'interessa vivament per la medicina. En la seva primera obra va diagnosticar la “malaltia de la joventut” i ara diagnostica la “malaltia de la justícia”. Tampoc cal que de la tria d'aquest tema conclouem un ofici de civil de l'àmbit jurídic. Al contrari, els juristes que escriuen tenen sempre molta fantasia —com els fiscals i els defensors—, mentre que el tal Bruckner té una capacitat d'observació més aviat freda, capaç de seccionar objectivament i de precisar gairebé amb crueltat; però no es tracta d'observacions i precisions de l'estil dels juristes.

Per seguir teixint l'entramat de suposicions: quina edat deu tenir aquest amant del secretisme? M'atreveixo a dir que es troba en plena i envejable joventut. I no perquè

s'ocupés fa poc de la “malaltia de la joventut”, sinó pels trets de la seva segona obra. Pel malbaratament de temes que hi exposa (més d'un apòstol de la moderació o un estalviador hauria fet com a mínim quatre peces amb aquest material), i perquè el cor tan ple d'emocions li va sempre més de pressa que la llengua; i això que no pot reprimir el desig d'escotar les pròpies paraules; i perquè fa que tot siguin actes: els actes o delictes en si i els personatges, és a dir, que és com si sortís en persona a l'escenari per difondre, igual que un missatger, les seves idees reformistes entre el públic.

Com ja s'ha dit, aquestes idees fan referència aquesta vegada a la justícia. L'home de medicina es delata aquí pel fet de fixar quatre casos i enamorar-se de cada un d'ells (són quatre casos però per a fabricants de drames una mica estalviadors serien quatre temes diferents). Dos casos els tracta una mica de passada, i de dos d'ells s'enamora de tot cor, amb el cor d'un metge compulsiu i d'un home apassionat per la seva ciència o pel seu art. I en tot això vol prevenir la ignomínia del que va d'entès.

Bruckner tracta els casos diferentment. Vull dir que prova estils dramàtics de tota mena. Per començar, construeix un *Volksstück* amb personatges d'un realisme que captiva: una dona entrada en anys intenta lligar al seu costat, simulant una maternitat, un home que al mateix temps s'ho fa amb quatre més. Després assassina una rival i quan la sospita cau sobre l'home, deixa que el condemnin a mort sense dir res. Amb aquesta història enllaça la tragèdia de la mare soltera que primer volia avortar i com que acaba tenint el fill, es converteix en infanticida.

D'altra banda trobem un paral·lelisme amb el *Volksstück* per les grans passions primitives i impulsos anormals soterrats, secretament amagats, i per tot el seguici d'aguaites, xantatges i tramoies criminals, amb les relacions superficials frívoles i cíniques que comporten, d'acord amb la naturalesa de les passions momentànies.

De totes maneres, aquests quatre casos no hi són per ells mateixos, sinó que només són mitjans per aconseguir un objectiu; són estadis previs, pretextos per fer crítiques agudes. I l'objecte de la crítica és sempre la justícia. L'efecte que Bruckner busca en tots és el fracàs, que la justícia actuï precipitadament. En aquest sentit, veiem com les víctimes de

desgraciats embolics es converteixen en culpables, se les titlla de criminals. La justícia no explica en cap cas els fets objectius, ni agafa el vertader culpable. I per això les paraules més amargues i mordaces les diu un president de la sala en afirmar, segur de si mateix: Aquí no ens enganya ningú! Com hauria de mostrar comprensió pels turments de l'ànima aquesta justícia que no és capaç ni de descobrir els fets! Com hauria de comprendre la desesperació que porta una dona a cometre allò que el codi penal considera un crim i jutja com a tal, segons les normes i articles!

Malaltia de la justícia. Ens hem de preguntar si el diagnòstic de Bruckner és correcte. I hem de dir: no ho és. No ho és perquè el mateix autor ja ha decidit abans construir unes imatges malaltes de la societat; per dir-ho clarament: ha buscat tendenciosament aquestes imatges per colpejar cegament la justícia amb l'arbitrarietat i poder que té un autor. I què demostra que els seus presidents de la sala i els seus advocats siguin cecs? (I, significativament, els advocats defensors quasi muts!). En tot cas, no demostra que en la pràctica, a la vida real, els casos tinguin els trets malalts buscats en aquests; és més, en la pràctica es coneix el principi bàsic que els juristes de Bruckner ignoren: *in dubio pro reo*. I encara que Bruckner construís no quatre sinó deu o cent casos com aquests, no demostraria res contra la justícia. Com a molt, demostraria una cosa que no necessita demostració: que una construcció dramàtica no és cap prova. Hi ha jutges que troben la veritat i jutges que no la troben. Si entre tots els jutges de Bruckner no la troben, el que farà un jutge de la vida real que la trobi és castigar aquests col·legues de l'escenari amb les seves mentides i justificar en contra seva la justícia.

És molt significatiu que, des de l'escenari, aquesta tendència fracassi, i tot l'efecte i la impressió que causa l'obra prové solament de la humanitat del *Volksstück*; de la lluita de la dona per l'home i contra l'home. Lucie Höflich és el centre lluminós i ple d'humanitat enmig de totes les trames tendencioses. Amb la manera que lluita per l'home, plena d'amor, i com deixa que el condemni a mort essent ella l'assassina, ofereix una imatge commovedora de dona remoguda per fortes passions amb gran realisme i una solidesa clàssica. Al seu costat, esplèndid amb el seu humor ple de matisos, l'home: Hans Albers. Fa no res el vèiem de còmic de revista, grotesc i excèntric, i aquí sorprèn amb una densitat i concentració de caràcter que el situen entre

els intèrprets seriosos de primera fila: únic i excepcional el seu canvi de registre, la seva evolució. I la tercera en discòrdia que fa que l'escena típica de *Volksstück* passi per davant de tots els esdeveniments: Maria Fein, la rival i víctima de la gelosia. La seva aparició i el seu llenguatge és d'un realisme tal que ningú diria que en altres ocasions va ser una heroïna plena de patetisme.

De la gran quantitat de personatges, ens hem quedat només amb uns quants: Sonik Reiner i Erwin Faber, els pares que es veuen arrossegats pels esdeveniments; Wiemann i Gründgens com a representants dels impulsos fora de les normes; Tiedtke, Carl Goetz, Gronau, que defensen amb eficiència els llocs poc agraiïts de defensors de la justícia que el mateix autor posa en ridícul. Per aconseguir un aparell escènic tan complicat, el director Hilpert recorre a una espècie d'escenari giratori. Així els esdeveniments es poden succeir ràpidament, sense excloure el perill de fragmentació que suposa la ràpida successió d'escenes breus i intercalades en diferents escenaris a mesura que s'il·luminen o enfosqueixen. És a dir que la mateixa estructura de l'obra, la ràpida alternança d'escenes, fa perillar la impressió general de conjunt i va provocant un relaxament. Els aplaudiments d'un públic molt interessat al començament van anar disminuint de manera perceptible i al final eren desiguals. Només van ser unànimes els crits d'entusiasme després de les intervencions de Lucie Höflich.

- *Berliner Illustrierte* (Edició de nit)

KRÜNES, Erik, «Ferdinand Bruckner decepcional!». Estrena d'*Els criminals* al Deutsches Theater, *Berliner Illustrierte* (Edició de nit), 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 424-425.

Quan el teló va caure per segona vegada, la major part del públic cridava l'autor. Déu sap on era. El misteriós encanteri que envolta el seu nom no va ser suficient, no va satisfer. Qui és Ferdinand Bruckner?

En tot cas, és un metge format que coneix les debilitats de les persones i un mal jurista, per a qui les frases contra la justícia valen més que el dret formal i les cerimònies dels tribunals. Quan fa filosofar el seu escriptor —que significativament es diu Kummerer

(“el que es preocupa”)— en contra de l’ordre públic, o quan proclama l’atrevida tesi que al cap i a la fi tots som criminals, la seva lògica es queda sense arguments i el seu vibrant art dramàtic s’apaga i esdevé un monòleg líric que, després dels fets estridents, és flux en el seu final.

L’obra exposa vivències i destins d’una gran casa de dos pisos. A dalt, sota les golfes, viu un cambrer sense feina. Es diu Tunichtgut (“el que no fa res de bo”) i fa honor al seu nom. L’estima la cuinera de la casa dels senyors, una dona forta que s’inclina a l’hora de servir però que només té un somni a la vida al que s’aferra fanàticament: anar a viure amb aquest bandarria encantador. I defensa aquesta esperança violentament, amb les seves mans: escanya la rival, l’ama del bar de nit que hi ha a sota. I té el valor, que només pot proporcionar obstinadament una gelosia desmesurada, de no reconèixer el seu crim quan condemnen a mort el sospitos innocent, el seu cambrer. S’estima més prendre veronal.

Paral·lelament a aquests fets plens de sang transcorre el drama de la mare soltera que amb un optimisme feliç porta al món un fill bastard per tirar-se amb ell després al riu davant l’amenaça de penúries i gana. El pobre petit desemparat s’ofega; a la mare, la salven per tal que els jutges terrenals la condemnin a vuit anys de presó. Al tercer apartament moblat viu un home jove que queda seduït per la maduresa atractiva d’una dona de 40 anys i que per l’amor cec envers ella fa un desfalc. A la quarta vivenda presenciem la caiguda d’una família vinguda a menys i a la cinquena veiem com recau sobre un desviat sexual l’estricta article 175, que tant ha donat a parlar, mentre a l’habitació del costat el germà obès celebra impune una orgia heterosexual de les més salvatges.

Error, torbacions, persones senzilles de cada dia que se’ns presenten així, sense acabar d’agafar forma, i el *milieu* oprimint cada vegada més.

L’autor treballa en la construcció dramàtica amb duresa, per posar ràpidament les condicions prèvies a la rematada lírica final. No obstant, fracassa en les seves intencions, perquè no pot argumentar allò que vol demostrar.

Un drama multicolor en molts quadres que transcorre gairebé al mateix temps en sis escenaris i que al principi resulta interessant però després cansa. La llum a les habitacions de la gran casa de nines prové ara d'aquí, ara d'allà per il·luminar detalls amargs, durs i cruels dels destins individuals. El *milieu* està ben aconseguit, no només per la direcció alegre de Hilpert.

Així com la primera obra de Bruckner, *El mal de la joventut*, augurava èxits futurs, ara aquesta obra suposa la decepció d'un gran talent. El públic també va veure-ho de seguida, i entre els aplaudiments que premiaven el treball dels actors es van mesclar xiulets des de la galeria enfurismada, que al Deutsches Theater encara vol ser la instància superior a nivell de crítica.

La Höflich va fer una obra mestra amb el seu paper. En aquella cuinera senzilla a qui tremolen les mans però que sap jurar en fals amb una aparença de pau interior acaben triomfant els impulsos més dolents per sobre la bondat dels seus gens. La manera en què aquest rude personatge femení pateix el seu destí novel·lesc és commovedora. El pillet del cambrer és Hans Albers, que fa el seu paper amb un virtuosisme realista que deixa clar el gran talent que la revista ha robat tot aquest temps al drama seriós.

Al programa de mà hi surten trenta-nou persones. És impossible copiar-lo tot aquí. Haurem de nombrar almenys Gründgens com a jove viciós, Wiemann, víctima de la seva inclinació sexual, un actor nou, Erhard Siedel, de pocavergonya despreocupat, i Tiedtke, Carl Goetz i Gronau d'homes forts a l'escena dels judicis.

Però malgrat els esforços en la direcció i el decorat no ha pogut arribar a ser un èxit. La pregunta però es manté: Qui és aquest Ferdinand Bruckner? Perquè el seu nom segueix vigent com a esperança del teatre i qui sap si la següent obra serà la seva gran obra.

- *Germania*

BACHMANN, H., «Ferdinand Bruckner: *Criminals*», *Germania*, 24-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 432-434.

El misteri que envoltava l'autoria d'*El mal de la joventut* es fa ara més gran. L'obra dramàtica *Els criminals* presenta l'autor de la mateixa manera, tant a la vida actual com al teatre més contemporani.

Però a part d'això, l'obra suposa un fort i atrevit cop de puny al problema de la justícia terrenal, cada cop més controvertit en vista dels processos i dels criminals que veiem cada dia. Això demana molt més que una discussió estètica, doncs es tracten temes fonamentals. Tant se val qui sigui Ferdinand Bruckner, la vetllada d'ahir, molt més que la del teatre Renaissance, mostra la plena validesa d'aquest dramaturg contemporani que sap desplegar els seus temes i materials de caràcter universal i tirar endavant la seva gran peça; però és innegable —i això ho demostra la solució formal i ideal— que amb això es perd en les interpretacions modernes i desamparades a què estem acostumats. No troba l'objectiu que ell mateix s'ha fixat, almenys dramàticament no. A *El mal de la joventut*, el final també agafava dimensions de violència dramàtica; aquí la cosa no és tan terrible però és que l'acció tampoc acaba d'escalar, ni en el terreny de les idees ni en el formal. Tot i així s'ha de reconèixer que Bruckner totes dues vegades marca una clara diferència respecte al que s'ha vist fins ara als escenaris. De paraules encarcarades i gemecs, amb la seva poca expressivitat, i de les limitacions de les obres social i políticament tendencioses ha tornat a sorgir un drama autèntic, que brolla de la vida real, encara que només sigui en els plantejaments: l'espectacle de la insuficiència eterna de l'ésser humà.

No obstant, gairebé només el primer acte ho testimonia; de forma paral·lela a la comprensió intel·lectual del tema! Només aquí aconsegeix plenament l'autor desplegar i conrear un veritable talent creador. Bruckner parteix una casa —Hilpert l'ha fet de dos pisos amb tres habitacions cadascun— i hi desenvolupa amb una claredat genial i uns diàlegs contundents una dotzena de caràcters. Llavors els embolica amb els vells poders de la maldat, la passió, el vici, la luxúria, l'amor i la vida. Una casa plena de

magnanimitat i de crims. En el fons, una casa com qualsevol, que és el que ens ve a dir Bruckner; només que aquí és un poeta qui secciona i mostra amb claredat. Les passions que s'atreveixen a sortir de cada habitació, les baixeses de l'ànima, vileses i abnegacions, van ascendint com una simfonia per esdevenir accions que es van entrellaçant i simplificant cada cop més. Malauradament, Bruckner no aconsegueix donar una unitat última a l'obra que sigui com un denominador general, un tema principal a partir del qual s'estructurin les accions secundàries. I aquí es pot assenyalar un punt dèbil!

Tres accions principals que més tard arribaran als tribunals transcorren paral·lelament, quatre casos típics, dels que podem trobar cada dia als diaris, poc edificants com són.

1. El cas d'assassinat al voltant del cambrer acomiadat Tunichtgut. Ell, que enganya cinc dones a la vegada, amb tantes aventures entre llençols i pel soterrani, es troba sota sospita ferma d'haver mort la mestressa del bar, la Kudelka. Tots els indicis l'apunten. I li ha de costar el cap. Però la culpable és la seva cuinera Puschek, qui ha escanyat la Kudelka en descobrir in fraganti que era la seva rival. Però amaga aquest fet per l'amor estrany que sent pel cambrer, i que ja l'havia induït a apropiarse d'un infant —és la peculiar manera de la gent senzilla d'anar per l'altre costat, amb les conseqüències que aquests fets i els juraments tindran— fins que la mala consciència la portarà a enverinar-se.
2. El cas de la infanticida Nagerle. És una pàl·lida mecanògrafa que va vivint com pot amb un estudiant pobre i que es tira al riu amb el seu nadó després que la farsa de la Puschek i el nen s'acabi; ella però se salva pels pèls.
3. El perruquer adulator Schimmelweiß es dedica a fer xantatge. Amenança les seves víctimes amb el pes de l'article 175, els tapa així la boca i ell queda absolt. A més, trobem altres casos que no arriben a judici. I la psicologia que hi ha al darrere també deixa clar que Bruckner vol demostrar amb ells que els nostres coneixements en el laberint de l'ànima humana són ben superficials i que és ben difícil fer aquí "justícia". La seva indirecta contra la superpotència de l'estat actual és indiscutible, ja que destapa tant els punts dèbils d'un mètode incomplet com els de la presumpció. Però va massa lluny, doncs per desgràcia fereix els drets sobirans reconeguts o vigents i sacseja l'autoritat mateixa; d'aquí els crits d'alegria provinents de la galeria. Si es tracta d'entronitzar de nou la consciència

humana, demana a crits i més que mai una autoritat més objectiva, ja que precisament el valor de la consciència en aquesta obra se'ns presenta bastant relatiu.

Els punts dèbils es fan més evidents en el segon acte, quan aquest destí comú del principi en el que tots estan embolicats, bons i dolents, culpables i magnànims es torna a dividir en quatre accions secundàries. Si l'autor pretenia demostrar que ningú extern a una casa com aquesta pot penetrar els seus secrets o els misteriosos vincles dels seus habitants, aquesta intenció queda anul·lada aquí mateix, en els processos judicials. Es deixa guiar per la seva tendència fonamental falsa, «tots som criminals», i força una similitud artificial entre tipus ben oposats només per intercanviar-los maliciosament davant del tribunal i deixar que condemnen els innocents i que solten els culpables.

Després d'aquest acte, que només ve a ser un *intermezzo* dramàtic, busca en el tercer acte satisfer la justícia humana mostrant com la comunitat d'aquesta casa amb els seus destins veu les coses al final, a l'hora de pensar i d'actuar: d'una manera molt més profunda i moral que el tribunal. Però aquí la intenció també és més forta que la lliure creació. El seu alè poètic ja no és prou ardent, ja no és suficient per a coses més grans, per arribar a un final convincent i poètic. Per què? Només per tenir bon ull per als processos externs i legals de la vida, un no acaba de ser un poeta; tot a la vida es rebel·la contra la llei. El secret està més amagat. Per això Bruckner només toca de ple el problema en les escenes centrals, quan fa que el jutge més vell prengui decisions sobre qüestions humanes i sobre la nostra pròpia consciència.

Si aquest tema s'hagués conclòs bé, ahir hauríem viscut un renaixement del gran teatre; d'aquesta manera, només vam veure un talent molt prometedor que va decantar-se per escriure una sàtira judicial.

La funció, que Heinz Hilpert va dirigir amb una gran batuta i les millors forces escèniques, només va deixar entreveure la fluixesa de la peça en l'acte central, pres massa seriosament i en el que no hi havia manera de superar la uniformitat de l'acció. Pel demés, tots els actors en general van aconseguir fer-se seu el paper —i això vol dir amb Bruckner, aquesta vegada també, que cadascun dels molts personatges té una forma

completament acabada!—, de manera que van convèncer plenament. I el públic ho agraií, doncs els aplaudiments se sentien sovint a mitja escena. Es van admirar els vells talents acreditats que ara oferien una capacitat de comunicació que rarament es veu; ens referim sobretot a Lucie Höflich i a Hans Albers, a qui en els darrers anys s'havia subestimat una mica. També vam veure joves talents com Gustaf Gründgens, Maria Fein, Sonik Rainer, Matthias Wiemann und Erwin Faber, i tots van aconseguir expressar-se en termes d'importància i sorprendre al mateix temps.

En general es pot dir que la vetllada va ser un dels esdeveniments teatrals més grans dels darrers temps. Però qui és capaç de destapar una època, com aquest desconegut Bruckner, també ha de poder trobar solucions que ho abasten tot.

- *Dresdner Neueste Nachrichten*

BIE, Oscar, «Ferdinand Bruckner: Els criminals», *Dresdner Neueste Nachrichten*, 25-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p.436-437.

Ens escriuen des de Berlín: al Deutsches Theater es va estrenar amb gran èxit la nova obra de Ferdinand Bruckner, *Els criminals*. L'autor, desconegut en persona en els cercles més allunyats (es veu que és un metge que viatja pel món amb un malalt mental) es va donar a conèixer amb *El mal de la joventut*, que tracta amb gran força poètica els fenòmens sexuals. En aquesta obra també tracta problemes, ara criminalistes, però és una obra tendenciosa que fa l'observació —gens nova, la veritat— que els tribunals no sempre són capaços de jutjar seguint criteris d'humanitat i de justícia verdadera. Es tracta d'un compendi de tota classe de delictes, com ara apropiació d'infant, infanticidi, suïcidi, assassinat d'una rival, homosexualitat, xantatge, etc. L'autor ajunta aquests crims en una casa, de manera que podem veure les habitacions per dins, a la vegada o alternadament, en les que aquestes coses es preparen o tenen el seu efecte. Tot assenyala clarament el contrast entre el món dels rics i dels pobres, el de la hipocresia i la cerca de veritat. Això és el primer acte. És innegable que l'escalonament engranat dels diferents destins amb una agudesa que va augmentant causen una gran sensació i evidencien la qualitat de l'autor des del punt de vista poètic. Però al segon acte es produeix un gir. Les conseqüències dels diferents crims es revisen als tribunals i ja tornem a veure quatre

sales de judici que celebren les sessions una després de l'altra de manera que sempre s'entrellacen i les darreres paraules d'un procés les fa servir també l'altre. S'exposa aquí, d'una forma molt corrent i ja gastada, el tema de la injustícia terrenal. El tema de la fortuna s'hi tracta repetidament; els diferents destins es fan públics d'una manera trivial que, certament, subratlla la humanitat però al mateix temps se'n burla del caràcter general d'aquest embull que ja s'ha vist en més de cent obres de teatre. Així és com es perd el fil poètic i la peça esdevé tendenciosa del tot. I nosaltres ens interessem menys per les sentències del tribunal que pels destins humans del principi. Al tercer acte es reprenen aquests destins i tornem a presenciar les diferents estances d'una casa en la que la tragèdia continua. Però la cosa decau. Exceptuant alguns moments, hem perdut l'interès per aquests esdeveniments i no acabem de trobar la part poètica que tant ens ha commogut i gairebé sacsejat de manera agradable al principi. No obstant, les escenes estan escrites amb gran habilitat dramàtica i molt d'entusiasme i no perden el seu efecte escènic momentani, sobretot perquè la direcció de Hilpert tenia unes ombres i uns detalls excel·lents, tal com ens té acostumats el Reinhardt-Theater. Entre els molts intèrprets, va destacar sobretot Lucie Höflich, la cuinera amb un amor tan ple de rancúnia que acabarà amb un final tràgic. La profunda sensibilitat i l'art amb què va donar forma a aquest caràcter li donen un gran valor artístic a l'obra, perquè ens fa creure coses que amb altres intèrprets més fluixos no hauríem acabat de creure. El públic estava entusiasmat i va aplaudir sense parar, però l'autor no va ser present a Berlín i haurà d'assabentar-se del seu gran èxit des de terres llunyanes, un èxit que l'animarà i l'instruirà a la vegada.

- *Hamburger Nachrichten*

Anònim, «Els criminals de Bruckner. Estrena a can Reinhardt» (Extracte d'un recull de ressenyes). *Hamburger Nachrichten*, 25-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p.439-440.

L'estrena de dimarts al Deutsches Theater ha estat segurament la més impactant de la temporada. Ferdinand Bruckner, l'autor de *El mal de la joventut*, ha evolucionat en *Els criminals* de manera extraordinària. Si allí s'endinsava en les patologies sexuals de la joventut actual, aquesta vegada desplega tota una visió del món plena d'immoralitat i de

la moral adjacent, segons el seu sentit. Duu a terme un experiment escènic peculiar com és fer un tall vertical a una casa de tres pisos que ens permet veure pràcticament al mateix temps la vida i l'activitat de set departaments. Amb això pretén a nivell de contingut seccionar la vida de l'Alemanya actual, que, dit sigui de passada, no deixa res a desitjar en termes de desolació. Al segon acte vol fer, amb la mateixa varietat i seccionant de la mateixa manera, una gran sàtira del sistema judicial actual. Aquest acte va tenir un efecte molt potent i si bé se li poden fer objeccions fundades a l'autor per la seva tendència, també cal constatar la notable evolució del seu talent. El tercer acte suposa una tornada i una continuació dels esdeveniments del primer, encara que és considerablement més fluix.

Amb tanta variació de temes similars es cansa ell i el públic. Com que enllaça històries curtes dramàtiques, no arriba a un final satisfactori, ja que sempre ha de començar de nou i no convenç en cap moment pel fet que no sap construir un procés anímic. Fa servir els mitjans de tècnica teatral més moderns però només es queden en mitjans que manquen de contingut. I quan Bruckner utilitza precisament aquests mitjans al segon acte per fer una gran sàtira de la justícia i representa quatre processos al mateix temps (en els que naturalment es castiga els innocents i es deixa lliures els culpables) fracassen aquestes anècdotes barates sobre "jutges ximples" perquè no s'ha arribat al nucli dels successos i les paraules no els cobreixen. Però el tercer acte és el que destapa tot l'infantilisme de Bruckner. Trobem allí els fruits de la lectura! Intenta donar un gir més al tema esgotat ja per totes bandes. I això ho fa amb esforços teòrics, amb articles que perquè els consideréssim trencadors i profunds hauríem de ser realment joves, i desplegant sense miraments tot el seu prestatge de llibres damunt nostre, de manera que tots els teoremes de les seves hores d'exercici literari s'escapen en totes direccions com escarabats sortits d'una caixa caiguda al terra.

- *Kölnische Zeitung*

Anònim, «Teatre berlinès: *Els criminals* de F. Bruckner». *Kölnische Zeitung*, 26-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden I Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 440-441.

Els juristes poden estar agraïts al senyor Bruckner per aquesta obra que es va representar al Deutsches Theater amb grans aplaudiments i també moltes protestes. Ja que si els principis bàsics que predica aquesta obra s'adaptessin seria del tot impossible parlar de dret en qualsevol estat i la societat podria abdicar davant els seus enemics naturals. Però per aquestes coses no es preocupa la platea del Deutsches Theater. Després que a la primavera d'aquest any el jove metge de Viena fos descobert com a autor teatral al Renaissance-Theater amb la seva obra més aviat fluixa *El mal de la joventut*, Reinhardt es va donar pressa per adquirir la seva segona obra, *Els criminals*, per al Deutsches Theater, i l'èxit li ha donat la raó. De totes maneres, aquest èxit Reinhardt només l'ha d'agrair als seus excel·lents actors: l'acollida del tercer acte, realment flux, va ser bastant freda. Bruckner, a qui se li ha de reconèixer un cert talent teatral i que sap escriure un diàleg clar, en la construcció i els motius de l'acció —en realitat són quatre— no ha estat més hàbil que a la primera obra; de fet, la tendència a descuidar la part artística es posa aquí més de manifest provocant gairebé un rebuig al públic fi i sensible. Fa servir el mateix truc que aleshores i ens presenta tot un seguit de personatges anormals que coneix de la seva llista de pacients, com si fossin d'allò més normals i fins i tot representatius de la joventut burgesa actual. A veure quan protesta d'una vegada aquesta joventut que compta amb tants personatges substanciosos. Quan protestaran els joves contra la imatge distorsionada que d'ells donen els escenaris berlinesos? Bruckner confecciona un veritable àlbum de crims i l'obre amb una psicologia amb certes mancances però amb un coneixement exhaustiu del codi civil. Dibuixa quatre casos criminals que tenen en comú que tots es produeixen en la mateixa gran casa d'inquilins, probablement a Viena. El primer és la tràgica història del cambrer sense feina Tunichtgut, un pocavergonya gandul que viu de les dones, però que per certes qualitats que se subratllen clarament sense gens de pudor, és molt apreciat per elles. La base de la seva existència li proporciona la cuinera ruda i tradicional Ernestine Pushek, que està tan cegament enamorada d'ell que fins i tot fingeix un embaràs per lligar-lo al seu costat. Però escanya per gelosia una rival i quan les sospites cauen sobre

Tunichgut i el condemnen a mort sent innocent, no fa res per impedir-ho. Només expressa ja al final la intenció de suïcidar-se amb veronal, buscant la tranquil·litat. El segon cas és el del perruquer Schimmelweiß, pur xantatge. Ho intenta amb un jove melancòlic, Frank Berlessen, a qui pot atribuir haver atemptat contra l'article 175 i qui al final és detingut per perjuri. El tercer cas és el de la mecanògrafa Olga Nagerle, acusada d'infanticidi i condemnada a vuit anys de presó. Aquí els fets es produeixen perquè va estar a punt d'avortar però en no aconseguir-ho, es tira al riu amb el nen. El seu promès, l'estudiant Kummerer, pronuncia a l'última escena el que ve a ser el comentari final, en el qual exposa disbarats tan horripilants sobre el dret i l'estat, fins al punt que un estudiant de primer curs es posaria de cop vermell. El quart cas, el d'Alfred Fischau, la història d'un jove amb antecedents penals, és el més poc interessant i per tant el més inofensiu. Qui vol demostrar massa, no demostra res. Si tota aquesta joventut, com ens vol fer creure el senyor Bruckner només la conformen xusma i criminals, llavors els bolxevics tindrien triple raó i podrien donar gràcies a l'autor burgès per fer de compurgador. En sentit poètic, només hi ha dues figures que tinguin vida de veritat, i provenen del poble: la del cambrer mort de gana i la de la cuinera decidida. Per enllestir aquest cúmulo d'accions, quatre principals, el director Heinz Hilpert fa servir com una caixa a l'escenari i hi presenta sis estances d'una casa en les que tenen lloc les escenes de manera alternada. Aquest mitjà no sempre va funcionar amb habilitat, però també era inevitable. El segon acte només consisteix en els processos judicials conclouents, en els que apareixen els representants de la justícia caricaturitzats de manera infantil i simplista. En el terreny de la interpretació la funció va ser brillant i això va decidir l'èxit. Sobretot s'ha d'atribuir al magnífic treball de la senyora Lucie Höflich com a cuinera Pushek, pràcticament la que va tirar endavant l'obra. També van estar excel·lents Hans Albers com a cambrer Tunichtgut i Maria Fein com la mestressa de bar Kudelka. Després d'aplaudir alegrement que en realitat no hi ha criminals i que la justícia és poc llesta, el públic se'n va anar cap a casa content perquè les autoritats mantenen els carrers en ordre i ningú havia robat res dels seus cotxes.

- *Neue Zeit*

STERN, Walter Hermann, «El drama de la màquina de la justícia». *Els criminals* de Bruckner al Deutsches Theater. *Neue Zeit*, 26-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 442-444.

Les columnes dels periòdics criden l'atenció amb lletres llampants per informar, ardoroses i tremoloses, de casos judicials sensacionalistes. Al teatre veiem obres amb processos judicials, ja sigui en episodis decisius o al llarg de tota la trama. Sobretot s'hi discuteixen problemes d'administració de la justícia, errors judicials, etc. En aquest context han sorgit *Els criminals* de Bruckner i l'autor s'ha endinsat de ple en aquest ambient. Però qui és l'autor? És una sola persona o són moltes? Tot plegat està concebut d'una manera tan visionària i com d'una peça, que hem de pensar que només una persona li ha donat forma després de nits senceres mirant al seu interior.

Així doncs, aquest autor individual i complet, Ferdinand Bruckner, desplega al nostre davant un quadre ple de fets diversos i entrelligats com no s'havia vist mai en un escenari. Una casa amb un tall vertical: moltes habitacions amb persones que viuen els seus destins, però que es veuen abocades a delinquir per les experiències.

*

Destaca per damunt de tot el sensacional cas d'assassinat que se li atribueix al cambrer sense feina anomenat —precisament! (una mica infantil i típic de *Volkstück*)— Gustav Tunichtgut (“el que no fa res de bo”). Tunichtgut rep les carícies de la cuinera dels senyors de la casa, Ernestina Pushek, qui també l'alimenta. El que ella no sap és que festeja amb quatre dones més. Està més preocupada per lligar-lo al seu costat fent-li creure que espera un fill seu. Amb aquesta finalitat es pot dir que encomana a la mecanògrafa mig morta de gana Olga Nagerle, que viu a la mateixa casa, que tingui el fill per ella (cosa que fa pensar en el cas Kwilecki²⁵⁶ i en *Les rates* de Hauptmann).

Però Tunichtgut fa favors a la mestressa del bar que viu a la mateixa casa, Karla Kudelka, immigrant de Pomerània²⁵⁷, evidentment, favors molt ben pagats, d'acord amb les qualitats extraordinàries del que s'ofereix. Ernestina, que és una dona llesta, robusta

²⁵⁶ La comtessa Isabella Wesierska Kwilecki va ser acusada el 1903 per apropiar-se d'un infant.

²⁵⁷ Regió de la desembocadura del Weichsel amb una cultura d'influències tant poloneses com alemanyes.

i bojament enamorada, l'escanya. I ja està. Morta. Un assassinat d'aquests que causen sensació! I Ernestina, fredament, encara que bullint per dins, fa caure, tota conscient, les sospites sobre Tunichtgut, el cavaller.

*

Uns altres fets: Olga Nagerle no pot desfer-se en la data acordada del nen que ella ha dut al món gairebé per encàrrec. Ernestina ja no el vol acceptar perquè les circumstàncies han canviat. Tres setmanes després Olga vol ofegar-se juntament amb el nen. Ell mor i ella se salva. Zas: segon cas d'assassinat.

*

Un altre cas: Frank Berlessen, per a la família del qual treballa Ernestina de cuinera, sent de manera "diferent als altres"²⁵⁸, i pateix el xantatge d'un tal senyor Schimmelweis. Paga una vegada i una altra, tal com li diu el seu amic i parella ocasional Otfried v. Wieg (que viu a l'entresòl a l'esquerra, sota els Berlessen). I li diu contínuament, de vegades fins i tot citant al peu de la lletra tots els articles corresponents del codi penal.

I encara un altre cas: Frank té un amic, Alfred Fischau, a qui han llogat una habitació. Frank l'estima sense adonar-se que Alfred estima més la mare de Frank, i vol fugir amb ella, però abans comet un furt.

*

També a casa dels von Wieg es produeixen coses poc clares: el sensible Otfried és un criminal verdaderament perillós, però fred com el gel, i no es fa notar; la justícia no li toca un pèl. La mare von Wieg té algun assumpte fosc amb joies precioses que li havia confiat l'oncle Dietrich, però Liselotte, estudiant de música, tota sensualitat, persegueix l'oncle fins que es casa amb ella i així l'assumpte queda enllestit.

Però per als altres arriba el dia del judici final. Una sensació tremenda veure il·luminar i enfosquir un procés darrere l'altre, tots entrelligats, fins que la polifacètica màquina de la justícia o, dit d'una altra manera, ja que la funció té molt de color local berlinès, la màquina de Moabit fa la seva feina.

*

²⁵⁸ Potser fa al·lusió a la pel·lícula sobre sexualitat *Anders als die anderen* [«Diferent als altres»] dirigida per Richard Oswald el 1919, que s'oposava a l'article 175 de la llei.

Resultats: Tunichtgut condemnat a mort per assassinat, Olga Nagerle a 8 anys de presó per homicidi, el xantatgista Schimmelweis: una absolució genial gràcies a Frank, qui naturalment comet perjuri, Alfred Fischau: 5 mesos en període de prova. En nom del poble. I tot, tot per la llei.

*

En realitat amb això ja es podria donar l'obra per acabada. Però no, encara continua: l'autor hi embolica nous destins.

Frank és detingut de seguida per perjuri, el seu repugnant germà Josef té en el tercer acte un comportament més miserable i fastigós encara que en el primer, la seva mare espera en algun lloc de la Riviera que arribi Alfred Fischau, ara amb antecedents penals, la nova serventa dels Berlessen queda en estat de bona esperança per culpa d'un boxejador, infringint immediatament l'article 218 del codi penal.²⁵⁹ Ottfried von Wieg va per allí tot crescut, fent negocis i cobrant grans comissions: resumint, la vida continua i la màquina de la justícia no perd la forma...

*

Que la funció va ser esplèndida, ja es va dir ahir. Sorprenentment bé va actuar Maria Fein de mestressa del bar enamorada i amb accent de Prússia occidental. Una vegada més va brillar Gründgens (Ottfried), un pèl massa ploraner va estar Wieman (Frank), convincent en tant que repugnant Erhard Siedel com a Josef, el germà. I també hi actua Ilka Grüning, així com alguns noms desconeguts o mig coneguts que ens van cridar l'atenció: Phoebe Monnard, Käte Lenz, Sonik Rainer, que amb la seva expressió de patiment feia d'Olga Nagerle, Erwin Faber com l'estudiant Kummerer; i els membres del tribunal, les parts de la maquinària judicial: Tiedtke, Carl Goetz, Netto, Gronau, Steckel.

I no cal dir més: a nivell de pensament, teatral i interpretatiu, quin èxit!!

²⁵⁹ Article que fa referència a l'avortament.

- *8 Uhr-Abendblatt*

PINTHUS, Kurt, «*Els criminals de Bruckner al Deutsches Theater*». *8 Uhr-Abendblatt*, 28-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden I Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 445-446.

És difícil de recordar un èxit tan gran en una estrena. Però la unanimitat, augmentada pels xiulets i les grans ovacions del públic que va fer sortir a l'escenari tantes vegades el director i els gairebé trenta actors, tampoc va ser capaç de treure del seu anonimat l'autor envoltat de misteri, de manera que encara no se sap si és el director de teatre berlinès Tagger, un metge vienès del psicoanàlisi que viu a França, o una societat d'autors.

La nova obra és en quant a tècnica i problemàtica una continuació de la primera, *El mal de la joventut*. És també un avenç? Ho és si mirem l'habilitat de presentar un munt de personatges amb rapidesa, de mostrar el seu interior, les seves problemàtiques i de desenvolupar a partir de la convivència d'un grup d'individus dotzenes de complicacions patològiques. Si mirem l'assoliment d'unitat, de força central que tot ho unifiqui, llavors no ho és.

És una peça didàctica sobre sexualitat, una obra tendenciosa. I clar, com que advoca per una cosa bona i d'importància general i, a més, apleix l'objectiu amb gran efecte, de manera que resulta en tot moment estimulants, sense baixar el nivell que exigeixen aquests *Zeitstücke*, doncs es pot dir que és una bona obra de teatre. Però això no vol dir que sigui un bon drama, una gran obra d'art. Cal afegir que el desconegut autor, anomenem-lo tal com es fa dir ell: Bruckner, ha d'agrair el seu èxit aclaparador, més que no pas al seu talent literari, al menyspreu sense precedents de la judicatura i de la pràctica de la justícia que domina actualment en totes les capes de la població.

Es mostra un tall vertical d'una casa: la humanitat tallada verticalment. Totes les persones de la casa, de la humanitat, en definitiva, des de la més noble a la més ordinària, són criminals. Tal com el crit de «sap greu per les persones»²⁶⁰ ressona per tot *El somni* de Strindberg, també ho fa el leitmotiv de «tots som criminals» en la peça de Bruckner; i també l'altre motiu: tot, tot continuarà si no reconeixem que els nostres crims només poden ser evitats coneixent a fons i modificant el nostre jo i no per mitjà de la justícia. Perquè en el fons tots som criminals per amor!

Criminal per amor és la ximpleta serventa a la que un cambrer ben plantat desvetlla de sobte una nit per turmentar amb promeses d'amor cec i estúpid. I quan la noia, esclava d'aquest amor desenfrenat, vol fer creure a tothom que espera un nen, que en realitat espera la pobra veïna (pràcticament li compra) i encara escanya una rival per gelosia, permet o quasi provoca que l'infidel sigui condemnat a mort en lloc seu i executat. I tot això ho fa per amor, i també podríem dir malgrat l'amor, perquè el crim de la infidelitat davant un sentiment tan sagrat com el seu mereix un càstig diví. No expliquem aquests fets per reproduir el contingut sinó per arribar a la constatació que Lucie Höflich, amb el personatge de la noia jove, rossa, malaguanyada, doncs li van passant els anys, i desencaixada per dins, encara que no ho exterioritzi, fa un dels treballs més grans i a la vegada senzills que s'han vist en els últims anys en una actriu. De quina manera s'està amb aquell amor seu benaurat enmig de la foscor i de la confusió del crim i del sacrifici de l'amant per veure's al final empenya a la mort; de quina manera viu tot això per dins i de cara enfora, amb quietud i com si fos allò més natural; de quina manera suavitza les seves emocions pertorbades en certs moments en què qualsevol altra actriu només sabria cridar, especialment el seu inoblidable i espantós crit mut quan l'estimat és condemnat. Les paraules de lloança no poden expressar la magnitud que assoleix un treball interpretatiu com aquest, i és que aquesta dona té l'aurèola al seu voltant del genis de la interpretació.

Criminal per amor és el jove que roba per fugir amb una dona més gran, la dona que estima i que és la mare del seu amic; també és criminal per amor aquest amic que ha sucumbit a l'amor per un altre jove i per això sostreu, fa negocis amb xantatgistes i, de

²⁶⁰ Frase d'Agnès, el personatge principal d'*El somni* de Strindberg.

la vergonya, es deixa enredar per fer perjuri; i criminal per amor és la mare del xantatgista, qui ven les joies del parent per poder malcriar els fills; també és criminal per amor la senyoreta mecanògrafa, la que viu amb l'estudiant pobre que, per misèria, primer es ven el fill i després el mata; criminal per amor és la pobra noia que manté un boxejador i s'acaba prostituint per pagar l'avortament. Aquesta llista no és gens completa; completar-la voldria dir fer un resum del codi penal sencer. Però com que aquests crims s'expliquen seguint el mètode de la psicoanàlisi, podem deduir que Ferdinand Bruckner potser és aquell metge vienès que viu a França.

Tots aquests crims per amor van a judici. I de la mateixa manera que el primer acte era un tall vertical d'una casa, i de la humanitat, el segon és un tall vertical de la nostra justícia: jutges sense enteniment forcen els acusats a fer confessions falses; els autèntics i vils culpables queden lliures mentre que als "culpables" innocents els cauen penes terribles com malediccions, fins al punt de trobar innocents del tot que van a la guillotina.

L'ombra de Jakubowski²⁶¹, algunes figures de processos contra menors, de perjuris i milions de turmentats d'una societat en la que cada innocent pot ser acusat de qualsevol crim ressonen a crits per l'escenari acusant els acusadors.

La crítica amenaça amb ser serena i objectiva, com la mateixa obra que, tot i així, és ben potent. I és que els exemples són convincents, encara que alguns només s'insinuïn lleugerament, com la majoria de personatges. Però el fet que això que tan sols s'insinua sigui clar i que el nombre de temes i persones, sense protagonistes centrals absoluts, s'hagi agrupat i compost de manera sorprenentment hàbil i equilibrada demostra un talent teatral poc usual, i per això es podria deduir que l'autor potser no és més que un director de teatre.

L'obra, que ja ha estat escurçada, s'hauria d'escurçar encara més, especialment en el darrer acte. Sé que aquest darrer acte és més fluix i superflu; vaig notar que a la majoria d'espectadors els va desagradar que al final l'acció dramàtica s'aplanés i que la tesi de

²⁶¹ El 1926 Josef Jakubowski va ser condemnat a mort i posteriorment executat a causa d'un error judicial.

l'autor la llegís sense més un dels personatges de l'obra directament al públic. També sé que l'autor, amb bona intenció, vol arreglar massa coses; i si concentrés les accions en una o dos, per exemple la de la serventa i la de la mecanògrafa, l'obra no només seria més senzilla sinó també millor. Admeto que segons els mètodes més tradicionals, algunes persones es diuen tal com són; el cambrer vividor: Tunichtgut ("el que no fa res de bo"), el pobre estudiant: Kummerer ("el que es preocupa"), el xantatgista: Schimmelweiß ("blanc de florit"). Reconec, com he dit abans, que no és una obra d'art d'aquelles sublimes. I tot i així cal tornar a dir que és una obra útil, un bon *Zeitstück*, d'aquells que necessitem i volem veure: emocionant gairebé a cada frase, commovedor, actual, efectiu... i sense baixar massa el nivell, que no queda mai per sota del que de vegades assoleixen aquestes obres; és més, sovint les supera per la manera de penetrar psicològicament els personatges i per la rapidesa en què els fets van escalant dramàticament.

Hilpert va dur a terme una representació molt ben treballada, cosa que té doble i triple mèrit si pensem que s'han de dirigir cinquanta actors i que l'obra transcorre sovint simultàniament en sis escenaris (com aquells escenaris simultanis que perseguen els antics misteris, o les obres de Nestroy després: *Haus der Temperamente* [«La casa dels temperaments»], i *Zu ebener Erde und im ersten Stock* [«A la planta baixa i al primer pis»], fins arribar a Hasenclever: *Menschen* [«Persones»] i *Mord* [«Assassinat»].

A part de la Höflich, que va sobresortir per damunt de tots assolint la glòria dels artistes més grans, de la multitud d'actors de molt talent i naturalitat a l'hora d'actuar, van destacar especialment Hans Albers, qui després d'una època encallat, ara, com a cambrer alegre de la vida, va resultar increïblement senzill i convincent; així com Wieman, amb el cor oprimat pel seu amor (pels del mateix sexe), Gründgens, que el tracta de qualsevol manera; Käthe Lenz, de noia de poble ximpleta i grollera però encantadora que, egocèntrica com és, només vol gaudir; Tiedtke i Götz de presidents del tribunal; Sonik Rainer de mecanògrafa, amb el seu patiment gris i callat quan en realitat està trencada per dins. Alguns, menys moderats, van ser més efectius quan sense variar de matis li van donar un aire penetrant, com per exemple, un realisme agut en el cas de Maria Fein, E. Stedel; altres van ser massa rígids i no van acabar de resoldre el seu

conflicte, com Faber, Gynt. Però tots junts van aixecar l'obra amb força, servint la finalitat elevada que perseguia el misteriós autor en cadascuna de les escenes.

- Berliner Herold

Anònim, «**Apunt teatral**», (Des de la platea. Extracte d'una selecció de ressenyes). *Berliner Herold*, 28-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p.446-447.

[...]

L'esdeveniment teatral de la setmana ha estat *Els criminals* de Ferdinand Bruckner al Deutsches Theater.

L'autor demostra que escolta amb sensibilitat el batec del temps pel fet que en les seves dues primeres obres aborda els problemes centrals de l'època actual: les necessitats eròtiques i les judicials. La peça dramàtica *Els criminals* és una obra a favor dels criminals i en contra dels jutges; a favor de les persones i contra la màquina de la justícia.

Després del *Hokuspokus* [«Joc de mans»] de Curt Goetzen, qui va donar una nova decoració a la sala del tribunal per oferir una vetllada teatral ben divertida, calia mostrar una vegada més des de la tribuna de l'escenari la crueltat de la justícia als cinquanta mil espectadors, i la cosa era urgent.

Una obra tendenciosa?

Sí.

Però escrita per un poeta. És a dir, sense tons falsos.

No es pot dir que la funció s'hagués dut a terme a la perfecció. L'obra té cinquanta personatges: una tasca enorme per al director donar-los forma a tots fins al final i mirant cada detall. Pel que fa a Lucie Höflich, ella mateixa es dona forma. Hans Albers de cambrer condemnat a mort, tot i ser innocent, va estar perfecte mentre va fer d'ell mateix, de vividor del pis del darrere. Quan es tractava de complementar-se amb l'art interpretatiu, a la sala de judicis, el seu treball va passar desapercbut.

Perfecte fins la última arruga de l'abric d'acord amb la seva ànima coqueta: Gustaf Gründgens.

Moltes caracteritzacions distingides en la companyia. Déu dels cels: quin material jove més bo que tenim en el terreny interpretatiu: Sonik Rainer, Walter Gynt, Ehrhard Siedel, Mathias Wiemann, Käte Lenz.

Heroica en la pròpia abnegació la mestressa del bar txeca Maria Fein.

- ***Der Montag Morgen***

HAAS, Willy, «*Els Criminals de Ferdinand Bruckner al Deutsches Theater*». *Der Montag Morgen*, 29-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 448-450.

Bruckner està considerat, des d'*El mal de la joventut*, una gran esperança del teatre actual. I en veritat que ho és. Aquesta nova obra marxa estupendament: és dinàmica, plena de vida i recorre trajectes ben allunyats sense haver de forçar res...

Amb tot: no cal precipitar l'evolució dels fets creant expectatives, si us plau! Que això no fa cap bé. Això dóna lloc després a monstres d'escriptors de la premsa. Les objeccions que retarden l'acció són higièniques i urgentment necessàries!

*

Veig un drama impulsat i fustigat pel desig sexual, com també ho era *El mal de la joventut*.

En segon terme, veig una tendència social molt poc creïble, pràcticament afegida com de passada. Els tres o quatre casos judicials que apareixen aquí amb un tractament satíric tots tenen a veure amb la crisi actual del sistema judicial. Només han de provocar agressivitat. I ho aconsegueixen. Un aplaudiment! Però la cosa en sí no s'acaba d'encertar.

Bruckner és avui un típic representant del *Sturm und Drang*. Els seguidors d'aquest moviment preromàntic sempre ornaven els seus conflictes privats amb una falsa sociabilitat. Reinhold Lenz va escriure en aquella època un drama magnífic, impetuós i apassionat, en el qual advocava per l'aboliment del palatinat. Precisament! Tendència social. Es protestava amb sentimentalisme contra l'execució de dolces joves infanticides, però al mateix temps es penjaven persones despietadament per robar una barra de pa quan estaven mig mortes de gana; i aquí no hi havia protestes. Tendència social? Aburgesament amb problemes privats i una mica de mala consciència. És un

preromàntic, del *Sturm und Drang* de 1928. Això vol dir que qualsevol pot ser un moment un gran talent quan té la mirada de l'esfinx, aguda i dolorosa, excitada per tot allò fantasmal; la mirada típica de la pubertat, més o menys entre els divuit i els vint-i-cinc. I després: l'impetuós Lenz va tenir una delicada tardor d'estil rococó. Altres es van perdre pel camí. I uns altres es van fer funcionaris modèlics. Què farà Bruckner?

Té sensibilitat per captar l'ambient – bé, tots la tenien en desmesura. Té una manera de procedir dramàticament que capta l'atenció de l'espectador en tot moment, plena d'episodis, rica escènica, i gairebé fent pampallugues de colors. També la tenien tots. I l'aire clarament perceptible de les bones cases vieneses de la burgesia jueva. Un aire d'Otto-Weininger, en certa mesura. Amb un erotisme destructiu. Res més?

*

Sí, alguna cosa més. Girs verdaderament poètics. Per exemple, el de la cuinera rabiosa de gelosia: hi ha un cap en perill i ella només té la idea fixa de saber qui és la quarta amb la que l'ha enganyat el seu estimat cambrer. Ja en sap tres, però clar, i la quarta, qui és la quarta?!! O el diàleg de la mateixa cuinera amb l'advocat que sospita el seu crim i vol esbrinar coses; aquest diàleg ben estrany en què van donant voltes i ella no fa més que repetir com si d'un refrany es tractés: «És la voluntat de Déu!» i «A un jueu no li penso dir res!». Això no ho hauria fet més finament ni Hauptmann en la seva millor època!

I llavors està la tècnica: dos pisos i sis habitacions en cada acte. Les tècniques cinematogràfiques aprofitades per primera vegada amb tota exactitud en un escenari: dos, tres, quatre accions paral·leles, entrelaçades de la següent manera: les parts mortes d'una acció les trenco introduint-ne de vives d'una altra. Al cinema ja no es fa servir aquest recurs (gràcies a la refinada tècnica del muntatge). El teatre no coneix cap “ “, per tant ha de fer les coses com el cinema d'ahir. Però amb les paraules sonores, l'efecte del cos dinàmic té molta més intensitat, sí, és increïblement més intens. Per això l'obra produeix una sensació de plenitud rara, d'una riquesa i una abundància que rarament s'assoleixen. Ben bé es pot parlar de “conquesta”.

En resum: una casa burgesa. A dins, diferents vivendes de particulars amb els seus assumptes privats: tràgics i terribles, però justament...

Justament la última paraula, després de veure tot el drama, ha de ser de lloança i no de crítica. En definitiva: una obra amb temperament, imaginativa que brolla dels corrents subterranis i foscos dels instints humans més genuïns, aquells que beneeixen i maleeixen cegament, que estimen i maten cegament, que ploren i criden d'alegria, una cosa que commou de veritat!

*

Bruckner té la sort de comptar a l'escenari amb una interpretació brillant. Hilde Körber va dur a l'èxit *El mal de la joventut*. I aquesta vegada ha estat una companyia i un conjunt que rarament es veu a Berlín, almenys no s'ha vist en els darrers anys. Al capdamunt, amb un treball majestuós per al que no hi ha paraules, la Höflich. Al seu costat, més de quaranta personatges, dels quals set com a mínim es poden considerar principals: tots coberts magníficament, no n'hi ha cap que baixi el nivell. Així que no cal dir noms. Realment s'ha de veure, una representació així. El director és Heinz Hilpert.

- *Neue Zürcher Zeitung*

M. M., «Teatre de Berlín». *Neue Zürcher Zeitung*, 29-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 450-451.

Gustav Hartung té el mèrit indiscutible d'haver aplanat el camí a Berlín al dramaturg Ferdinand Bruckner: *El mal de la joventut* va ser el seu “despertar de la primavera”. Qui és Ferdinand Bruckner, que porta el nom, o l'ha manllevat, de l'autor austríac tocat per la glòria dels poetes i el cognom tocat per la glòria de Déu? Hom diu que és un jove metge de l'escola psicològica que viatja pel món com a cuidador d'un boig amb diners. Quina idea més romàntica! Aquí la llegenda ho va tenir fàcil per agafar-lo dels talons. I ràpidament el van convertir en un Trifolium²⁶² (dos homes i una dona que han crescut junts de manera hermafrodita), un conglomerat d'autors, una societat teatral. La notícia es va escampar pels diaris. No va fer falta contradir-la seriosament, perquè era massa fantàstica. En tot cas, l'autor en qüestió es manté obstinadament apartat en la foscor.

²⁶² Trifolium: trèvol.

Així, el mateix misteri fa de reclam. Qui s'atreveix a negar les possibilitats d'aquest mètode en una època com la nostra en la que tot surt a la llum?

Aviat s'hi van afegir altres reclams. L'editor S. Fischer va pescar el nou home. Quan la seva segona obra, *Els criminals*, encara era un manuscrit, ja es venia pels carrers amb avidesa; Reinhardt va manifestar després de llegir-lo que no havia tingut a la mà una obra tan potent en els últims vint anys (certament, per a molts és una "obra potent"). I no obstant, no li va atreure prou per dur-la ell mateix a escena al Deutsches Theater? Però sí per donar-li a Heinz Hilpert (qui per cert va fer una feina excel·lent)? Com s'entén tot això?

Potser és que aquestes manifestacions no les va fer mai, Reinhardt, o que s'ho ha pensat millor entretant. Això és el que voldríem, perquè tanta lloança no li escau a una obra que només sap veure el món com una subespècie sexual. Tant se val si Bruckner és un individu o una trinitat; el tipus val molt, és capaç de moltes coses i té el valor de no tenir pèls a la llengua.

En el seu opus 2 efectua una tornada al naturalisme. Temàticament, qui l'ha motivat més és la senyora John de *Les rates* de Gerhart Hauptmann. Mentre allí només es partien els fets en dos parts, aquí Bruckner presenta sis escenes al mateix temps, de manera que l'escenari simultani de temps gloriosos (el de l'opereta de *Kreisler*) es pot desplegar aquí de bell nou i ricament. De cinc delictes que es produeixen en la mateixa casa (una mica massa!) en veiem ni més ni menys que quatre a judici al mateix temps.

Primer hi ha l'home jove que ha pegat mà a la caixa per fugir amb la dona estimada. Tres mesos i un període de prova més llarg. Un cas gens interessant. El petit defraudador és amic del fill de la seva llogatera des den ben jove. Aquest cau en les mans de xantatgistes professionals com a conseqüència de la seva disposició especial i per vergonya, comet perjuri en un judici. Al final l'inxampen; la presó l'espera.

Allí hi ha una mare pesarosa que ven unes joies que li havien estat confiades per poder educar els seus fills com Déu mana. Al final no s'arriba a fer la denúncia perquè l'oncle

que torna de Sud-amèrica rep com a esposa la seva joveneta neboda. Molt romàntica, aquesta idea.

El cas principal afecta la cuinera Ernestina Puschek, que estima el cambrer sense feina Gustav Tunichtgut (una relíquia de Raimund?) amb una gelosia que fa por. Ella no vol ser la seva “legítima”; el vol per a ella sola mentre Tunichtgut va per allí sense aclarir res amb les seves cinc “xicotes”. Una d’elles és la mestressa del bar, la que la cuinera escanya després d’una baralla. El cambrer, acusat de robo amb homicidi, és condemnat a mort; la cuinera, que calla fins al final per venjança, es pren veronal.

Per lligar-lo al seu costat definitivament fingeix que espera un fill seu. Confia en aconseguir-lo d’una pobra mecanògrafa que no es pot casar amb un estudiant tan pobre com ella. Quan la cuinera ja no necessita el nen per als seus propòsits, la mare desesperada es tira al riu amb el seu fill de tres setmanes. El nen s’ofega però la mare se salva i el tribunal la castiga amb una duresa draconiana.

Aquests serien els trets principals de l’acció i estan entrelligats amb una habilitat considerable. Al cor no m’hi han arribat —i això s’ha de dir obertament. Potser és perquè n’hi ha massa com per implicar-s’hi emocionalment. En general, un dels casos atrapa més que els altres.

Tots junts tenen la funció d’eximir el drama de la seva tendència de denúncia. Una vegada més es fan imprecacions contra la justícia i les seves rúbriques, que manca de capacitat de comprensió, tant de les persones impulsives com de les que tenen una naturalesa complexa. La fatiga dels interrogatoris interminables, els turments de la presó preventiva, la camisa de Neso dels juraments —totes aquelles coses terribles que revelen els processos judicials les trobem aquí compilades. Els francesos ho han tractat sovint amb més agudeses als escenaris i Galsworthy, sense fer tanta caricatura.

El Deutsches Theater no ha viscut una vetllada com aquesta en molt temps. Dels quaranta papers bons que hi ha a l’obra pràcticament tots es van fer a la perfecció; quasi cap va pecar d’insuficient. Lucie Höflich els va superar tots, ja que es va superar ella

mateixa. Tant se val que representi el sentiment de felicitat o l'odi cec d'una *bête humaine*²⁶³: les dues vegades resulta igual d'humana. Qui també fa un bon paper és Hans Albers de cambrer, que s'havia mantingut al marge d'aquests ambients diferents. Els aplaudiments van agafar dimensions gegantesques. Seguirà Ferdinand Bruckner decidit, després d'un èxit com aquest, a continuar florint des de l'anonimat?

- Hannoversches Tageblatt

Anònim, «Carta teatral des de Berlín: *Els criminals de Bruckner*». *Hannoversches Tageblatt*, 30-X-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 455.

La passada temporada es va representar per primera vegada una obra de Ferdinand Bruckner, la identitat jurídica i privada del qual encara no s'ha comprovat. Es tractava d'*El mal de la joventut*, un treball espectacularment brillant, només que poc objectiu en el sentit de forçar massa el tema del sexe, fins al punt que un es plantejava si era un producte aïllat d'algun jove de talent en plena pubertat. Ara el Deutsches Theater de Berlín estrena la seva nova obra, *Els criminals*, i sembla que ja no cal qüestionar si es tracta d'un gran talent per retratar escènicament les persones i dotat d'una passió que passa a ser intel·lectual. És cert que la vida sexual encara té un paper decisiu en totes les trames que l'obra compila, però el tema principal al qual s'enllacen els diferents motius és un de ben diferent: per una banda, la fecunda contradicció entre els fets humans i el seu valor i per l'altra, les possibilitats de comprensió que mostren les pràctiques jurídiques estatals. El canalles freds i calculadors quasi sempre surten immunes, mentre que les persones innocents i apassionades, sovint les millors persones, cauen sota el pes de la justícia. Una mitja dotzena d'accions diferents, que tenen lloc a la mateixa casa i que s'entrelliguen en part per les persones implicades, li serveix a Bruckner per expressar aquesta idea. Només de tant en tant i concretament a la part final, més fluixa, fa servir els falsos mitjans de l'exposició teòrica o malbarata la vivesa dels seus personatges amb un gir massa brusc i enginyós. En general té una capacitat sorprenent per fer que les persones en situacions desesperades s'expressin; els destins que corren esdevenen reals i el xoc que es produeix en ajuntar tots aquests successos individuals

²⁶³ Bèstia humana i també títol d'una novel·la d'Émil Zola.

deixa al final una impressió que va més enllà del to fonamentalment naturalista dels diàlegs.

L'obra amb la seva construcció complexa, que ha de mostrar al mateix temps, primer a la casa d'habitatges de lloguer i després a la sala del tribunal, mitja dotzena d'escenes i un gran nombre de personatges en moviment va ser portada a l'escena amb gran força i seguretat i també amb senzillesa i dinamisme per Heinz Hilpert. Molt pocs van ser els que van fracassar com a actors; al seu costat van actuar un munt d'intèrprets brillants i dirigits de manera excel·lent. Per damunt de tots va destacar Lucie Höflich, que va ser el centre artístic de la vetllada. Feia el paper d'una cuinera, una persona forta i sense complicacions amb un orgull obstinat que quan ja té una edat s'enamora bojament d'un canalla de cambrer ben plantat. Naturalment, ell l'enganya i ella escanya la rival i mira impassible com acusen i condemnen el cambrer pels fets. Aquesta criatura forta i gairebé apàtica va ser encarnada per Lucie Höflich amb una capacitat tan profunda de suportar el patiment que l'arrogància dels jutges ha de passar per alt a tothom. Només és gràcies a aquesta gran artista que es completa del tot la intenció de l'autor. El Deutsches Theater va tornar a viure una vetllada d'aquelles que fan honor a la seva tradició.

- *Fränkischer Kurier*

Anònim, sense títol. *Fränkischer Kurier*, 01-XI-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 459.

Esperàvem que Ferdinand Bruckner emergís de la misteriosa foscor en la que es manté ocult en motiu de l'estrena de la seva nova obra: *Els criminals*. Certament, el seu nom de veritat i el seu aspecte els desconeixem, però la seva cara com a autor, que és més important, és fa ben visible. El món que crea està ple d'impulsos i de reflexions passives, hi falta allò específicament masculí, l'energia resolutive. Abasta més a l'ample que no aprofundeix, posant un detall al costat de l'altre enlloc de tancar els punys com un home per donar una unitat dramàtica.

En la seva primera obra, *El mal de la joventut*, tots patien per culpa dels seus impulsos sexuals; en la nova obra tots són criminals. «Tots són bèsties», amb aquesta afirmació dràstica substitueix Bruckner la idea i la cohesió interna. A *El mal de la joventut* aconseguia la cohesió externa fent viure alguns personatges en la mateixa pensió i d'una manera semblant l'aconsegueix aquesta vegada: els personatges principals viuen a la mateixa casa.

Descobreix la façana d'una casa burgesa de lloguer i així podem veure dins dels sis habitatges. Per tot arreu es produeixen crims. Una dama ven les joies de la família que li havien estat confiades, un estudiant de pràctiques estima la dona de quaranta anys que li lloga l'habitació i defrauda per ella. Un xantatgista fa cometre perjuri un jove amb inclinacions anormals. Una cuinera escanya la rival i fa que les sospites recaiguin damunt del seu amant infidel. Aquest acte ve a ser un retrat fidel i gairebé una reproducció d'un *milieu*. La manera com es van entrelaçant les relacions de pis en pis i es van posant de relleu les etapes crucials del camí dels criminals demostra un gran coneixement teatral i una gran sensibilitat poètica. En canvi, el segon acte, en el que es tracten aquests casos en quatre sales del tribunal una al costat i damunt de l'altra és massa teatral i tendenciosa. Amb una estretor de mires molt inversemblant han de dictar sentència els jutges per tal que, en el darrer acte, un jove filòsof pugui pronunciar un discurs de denúncia contra la justícia. En definitiva: un drama tendencios. I certament és tendencios sense força de probatòria ni de propaganda. Bruckner parla sobre la justícia com un cec sobre els colors. Com a molts altres autors, feministes sobretot, sembla que li manqui la capacitat de pensar de manera lògica i jurídica. Els forts aplaudiments del principi no van quedar sense rèplica. Van ser sobretot per a la brillant posada en escena del Deutsches Theater (per a Heinz Hilpert i el magnífic treball d'interpretació de Lucie Höflich).

- *Neue Freie Presse*

Goldmann, Paul, «Teatre des de Berlín: *Els criminals de Bruckner*». *Neue Freie Presse* de Viena, 03-XI-1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 461-464.

Qui és Ferdinand Bruckner? Des que es va representar la seva primera obra la temporada passada al teatre Renaissance de Berlín, *El mal de la joventut*, i ara al Deutsches Theater la nova obra *Els criminals*, amb gran èxit totes dues, es busca la resposta a aquesta pregunta pels cercles teatrals o d'interès pel teatre en general, sense que fins ara s'hagi trobat. Hem de constatar doncs el fet sorprenent que per una vegada en el món teatral un secret s'hagi guardat més d'un any. L'única cosa que sabem segur és que Ferdinand Bruckner no és Ferdinand Bruckner. Diversos indicis apunten que aquest nou dramaturg, que ha sortit del no-res a Berlín amb dos èxits, viu a Àustria o almenys prové del país. Segons una versió, és un metge psicoanalista de Viena, segons l'altra, un metge psicoanalista vienès que viu a França. Una tercera hipòtesi parla d'una metgessa, però si no és tot enganyós, es tracta d'una mà masculina la que ha donat forma a les dues peces brucknerianes. Fa uns dies, es va iniciar un debat al diari *Acht-Uhr-Abendblatt* sobre "el cas Bruckner", en el que prenen part l'advocat de Bruckner a Berlín i l'editorial S. Fischer, que edita les seves obres. Ambdós asseguraven que Ferdinand Bruckner viu i l'editorial va transcriure fragments d'una carta amb l'escriptor. Per la seva banda, Ferdinand Bruckner protesta perquè s'investiga el seu nom i diu que ara es farà enrere de veritat. «És ridícul», escriu, «que tota la manada cregui que em pot atrapar». Ferdinand Bruckner no és molt amable amb els que s'interessen per ell. En tot cas, el secret de la seva persona no s'hauria de desvelar massa aviat.

La seva primera obra *El mal de la joventut* passa en una pensió d'estudiants de Viena i retrata tots els seus habitants com a joves psicòpates. Una noia homosexual en sedueix una altra que fins llavors era normal. La poca i malaltissa voluntat d'un home jove té dues noies pendents completament fins al punt de tirar-se literalment dels cabells per culpa seva. Un estudiant perdut exerceix una influència gairebé hipnòtica sobre una serventa i l'obliga a robar i a prostituir-se per donar-li els diners a ell. Efectivament, sembla que l'obra l'ha escrit un metge que ha donat forma dramàtica a les experiències

de la seva consulta. Els metges també tendeixen a generalitzar, com és aquí el cas. Hi ha metges de malalties mentals que al final consideren totes les persones malaltes mentals. L'obra que presenta aquestes persones joves malaltes, l'autor l'anomena *El mal de la joventut*. Així doncs, si tota la joventut actual s'assembla als personatges de la seva peça, segons el seu punt de vista, tots els joves d'avui dia són homosexuals, dèbils de voluntat o macarrons. Potser Ferdinand Bruckner és realment un psicoanalista, un maníac de la psicoanàlisi que per tot arreu veu malalts i que, presentant un parell de casos patològics, es pensa que retrata tota la joventut. Com a retrat de la joventut, l'obra és una desfiguració, un disbarat; com a prova de talent teatral i literari és digna de destacar. L'autor sap exposar, reproduïx la realitat en els seus personatges i domina els efectes dramàtics. D'aquí l'èxit d'una obra tan desagradable, i també perquè el paper femení principal va recaure en una actriu excel·lent com és la senyora Lennartz.

Amb la mateixa exageració generalitza la segona obra de Ferdinand Bruckner, *Els criminals*, que a la vegada demostra novament el talent teatral de l'autor. Si *El mal de la joventut* duïa a escena una pensió estudiantil en la que només hi havia anormals, ara trobem una casa sencera al teatre habitada tan sols per criminals. No és cap mena d'alberg per criminals, sinó una casa burgesa completament normal al mig d'una ciutat. «Hi ha poques cases al món que siguin diferents», diu un personatge de l'obra, i un altre pronuncia un dels pensaments centrals de la mateixa quan diu: «tots som criminals». Aquest pensament travessa tota l'obra. Veiem els habitatges de la gent i en tots viuen persones que han comès un crim o que el cometien davant nostre. Són crims de tot tipus: robo, desfalc, apropiació d'infant, infanticidi, xantatge, perjuri, assassinat. «Tots som criminals», és cert, fins i tot l'home civilitzat pot descobrir un dia que a la base més profunda de la seva ànima dormiten els instints més primaris. Només cal pensar quines dimensions més espantoses van agafar aquests instints en despertar-se amb l'última guerra! «Fa milers d'anys», diuen en l'obra de Bruckner, «que no coneixem cap altra tasca que tenir tancat l'animal que s'amaga dins nostre barrant-li sempre les sortides». Però l'animal salta alguna vegada contra la reixa de la gàbia. És que hi ha algú, ni que sigui la millor persona i la més pura, que pugui afirmar de si mateix que no ha tingut mai un pensament criminal? Que pot assegurar per exemple que no ha desitjat mai la mort d'algú? Entre l'assassinat de pensament i de fet, en realitat només hi ha una

diferència de grau. *La balada de la presó de Reading* d'Oscar Wilde tracta d'un home que ha estat condemnat a mort per assassinar la seva estimada. «I doncs», diu Wilde, «tothom mata allò que estima. Uns ho fan encegats per l'odi, uns altres fan servir afalacs, el covard ho fa amb un petó i el valent amb l'espasa».

Però aquest és precisament l'avenç de la cultura, que els instints primaris cada cop reculin més i que quan es produeix un retorn a la barbàrie, com la guerra, quedin reprimits per la immensa majoria de persones. No, tots no som criminals! Si de cas es troben aquí i allà pecadors de pensament. Però quan l'autor afirma que tots hauríem d'anar a la presó, que només cal mirar dins de qualsevol casa per trobar desfalç, perjuri i assassinat per les seves habitacions, això suposa una desfiguració i un disbarat tan grans com quan en la seva primera obra presentava tota la joventut actual com si fossin homosexuals o macarrons. Seria interessant conèixer aquest escriptor amb un pessimisme tan gran que tot el món li sembla un únic quadre negre com la nit.

Si per una banda Ferdinand Bruckner voldria titllar ara totes les persones normals de criminals, per l'altra advoca per la innocència dels criminals de veritat. Segon dels pensaments centrals de l'obra, tal com el formula un dels seus personatges: «No hi ha criminals». Aquesta tesi sorprenent conté també un fons de veritat. Precisament el nostre temps ha dedicat molta atenció al criminal que de tots el problemes socials ve a ser un dels més penosos. Hom s'esforça en investigar aquest problema i ja fa temps que s'ha reconegut que el criminal no s'ha de veure simplement com una persona vil, o en cas de ser vil, s'ha de pensar que sovint l'han fet així la misèria i la necessitat. Hom cavil·la sobre la qüestió de fins a quin punt cal considerar la disposició al crim una malaltia mental i no s'acaba de trobar una solució. Però els coneixements adquirits es volen aprofitar i humanitzar el dret penal. Així que si Ferdinand Bruckner vol provar amb la seva obra que el criminal és un problema, no diu res de nou, i sobre el problema en si tampoc té res d'original a dir. A més, torna a recaure en la seva exageració de costum. Encara que alguns dels criminals de l'obra siguin declarats innocents, no és veritat que no hi hagi criminals. Perquè llavors —culpa o innocència— es cometien els crims i la societat s'ha de protegir. Si un lladre forcés l'armari en el que Ferdinand Bruckner guarda els ingressos de les seves obres i ell el conegués, no aniria a la policia

a denunciar-lo, encara que sabés que el robo no s'hagués comés per causes criminals? L'obra és tendenciosa i la seva tendència es dirigeix contra la justícia. I encara que l'autor, quan ataca la justícia, segueix amb la seva propensió a exagerar i encara que quasi tots els jutges que apareixen a l'obra són veritables monstres cruels, sense capacitat de discerniment, també es diuen algunes paraules dignes de consideració.

«Què és un criminal?», pregunta un advocat defensor en una sessió del tribunal del segon acte. «L'únic que és segur és que ja fa temps que no són tots criminals els que l'Estat envia a la presó. Segur és que molts dels que l'Estat deixa anar pel món amb tots els honors són criminals. Hi ha algun tribunal a Alemanya que jutjaria un cas exactament igual que un altre tribunal alemany? I no obstant, tots apel·len al dret i a la llei. Així doncs què és el dret si no és humanitat?».

L'obra de Bruckner duu a l'escenari, com ja s'ha dit, una casa sencera de dos pisos, de manera que l'espectador pot veure l'interior de les habitacions. Petites escenes tenen lloc ara en aquesta, ara en aquella habitació. L'autor canvia contínuament d'escenari amb una espècie de tècnica cinematogràfica que domina amb habilitat i sap construir un tot, una acció dramàtica a partir de les petites escenes. De la posada en escena tan complexa se'n va cuidar de manera exemplar Heinz Hilpert. Fa servir una tècnica que van inventar fa uns anys dos directors de teatre berlinesos²⁶⁴. Totes les habitacions estan completament decorades, però només s'il·lumina aquella en la que té lloc l'acció.

A la cuina del segon pis veiem la cuinera Ernestine Puschek. Una dona rossa i ja madura. Quan un s'enamora a la seva edat, la cosa és greu. I s'ha enamorat, d'un home més jove a més, del cambrer sense feina Tunichtgut, que viu a la mateixa casa. Ernestina no escatima cap mitjà per lligar l'estimat al seu costat. El sent una vegada expressar el desig de ser pare. Ernestina no pot tenir fills, però a sota, a la casa, la mecanògrafa que té una relació amb un estudiant pobre espera un fill. L'estudiant i la seva estimada passen gana i Ernestina els compra el fill que ha de néixer. Al seu cambrer li fa creure que està en estat.

²⁶⁴ L'escenari *Kreisler* de Carl Meinhard i Rudolf Bernauer.

Amb una gelosia que fa por protegeix el seu estimat. Però Tunichtgut necessita distraccions i lliga amb totes les dones i noies maques de la casa i del veïnat que pot. Totes corren cap a ell: no hi ha noia que es resisteixi al cambrer seductor. També la senyora Kudelka, la mestressa del restaurant de la planta baixa, sap valorar els seus talents com a amant. Ell està a punt de deixar-la després d'una cita a la rerabotiga del bar, quan arriba Ernestina. Tunichtgut només té temps de saltar per la finestra. Ernestine nota que Tunichtgut ha estat amb la Kudelka, ella que ho nega amb voluntat de ferro, les sospites de la cuinera tambalegen i llavors veu de sobte el rellotge de Tunichtgut que s'ha oblidat amb tan precipitada sortida. La gelosia li fa perdre la raó, es llença sobre la rival, la Kudelka fuig cap al restaurant i l'altra dona trastocada al darrere. Després d'uns instants, torna Ernestina —acaba d'escanyar la Kudelka a l'habitació del costat.

Aquests tres personatges són els més ben aconseguits. Ernestina és la figura principal de l'obra. Una dona, tota ella instint sexual —una força de la naturalesa sense límits—; pobre d'aquell que se li posi pel davant! I en tot això, senzilla, primitiva, una dona del poble, cuinera. El personatge està ple de vida. També perquè el fa Lucie Höflich, amb una veritat pura que no ens cansariem d'admirar. Amb aquest paper, Lucie Höflich demostra allò que ja sabíem, que és una de les gran actrius alemanyes. També està excel·lent el Don Juan de les cuineres Hans Albers, a qui fins ara només havíem vist d'heroi convencional d'opereta. Sorprenent Maria Fein de Kudelka —va fer de Maria Stuart plena de sofisticació i ara és aquí de cop i volta una mestressa de bar enamorada plena d'agradable autenticitat. La posada en escena d'aquesta obra, amb tants papers i quasi tots ben representats, suposa un treball excel·lent del Deutsches Theater.

Al costat dels fets, entre Ernestina, Tunichtgut i la Kudelka, a la casa se'n produeixen molts altres. A la planta baixa, veiem una mare amb un fill i una filla. Per poder satisfer les exigències dels fills, la mare ven una joia que li va confiar el seu cunyat abans de marxar a Sud-amèrica. Els objectes d'aquest amor maternal que arriba a delinquir li han sortit malament: la filla, més aviat llibertina, i el fill, un inútil total. Al pis de dalt viu també una mare amb dos fills adults, dos nois; una habitació la tenen llogada a un jove pèrit mercantil. Aquest jove estima la mare dels dos nois i intenta convèncer-la amb

passió per fugir junts. Un dels fills és homosexual i pateix molt per la seva inclinació malaltissa; la viu com una maledicció i una vergonya i l'oculta amb por.

El primer acte acaba amb la detenció del cambrer Tunichtgut, el rellotge del qual s'ha trobat a l'habitació de la Kudelka, per presumpte assassí. No hi ha cap sospita de la cuinera Ernestina i ella deixa tranquil·lament que detinguin el seu estimat. El primer acte és el més potent, l'efecte que causa el segon és considerablement més fluix i al tercer decau del tot.

Segon acte. Un altre cop la casa a l'escenari. Però ara és l'edifici del tribunal, en les dependències del qual tenen lloc els judicis: el judicis resultants dels fets del primer acte. El procés per assassinat contra el cambrer Tunichtgut. El tribunal és una caricatura —els testimonis es comporten com no s'han comportat mai uns testimonis davant del tribunal— l'advocat defensor mostra una incapacitat increïble (per exemple, renuncia a fer més preguntes a la testimoni principal després de la seva declaració). Només la declaració de la cuinera Ernestina torna a ser un fragment de vida. L'assassinat no l'interessa; ella només vol saber qui són les quatre dones amb les que Tunichtgut l'enganyava. A conseqüència de la falta de proves basades en indicis, l'acusat és condemnat a mort.

En una altra habitació se celebra el procés contra la mecanògrafa. Ha donat a llum i tres setmanes després ha ofegat el nen. La cuinera ja no el volia, com és natural, i la mare, que passava gana ella mateixa, no el podia alimentar. No hi ha cap tribunal que no veiés en aquest cas les circumstàncies atenuants! Però aquí no s'admeten, i a la pobra noia li cauen vuit anys de presó. Al pis de dalt deixen lliure un canalla que ha fet xantatge a homosexuals. El jove anormal del segon acte és cridat a testificar i prefereix fer perjuri abans que reconèixer la seva perversió. I per causa d'aquest perjuri és detingut al tercer acte. Només un dels tribunals que veiem a l'escenari dicta una pena raonable i lleu: la del jove pèrit mercantil que ha pegat mà a la caixa per aconseguir mitjans per fugir amb la dona que estima, bastant més gran que ell. La sentència del tribunal és la següent: cinc mesos de presó i un període de prova.

El tercer acte ens torna a portar a la casa del primer. Un altre cop veiem escenes per totes les habitacions, però només unes poques resulten interessants. La millor té lloc a la cuina entre Ernestina i l'advocat defensor de Tunichtgut. L'advocat la vol fer signar una petició de gràcia per al condemnat a mort. Ernestina s'oposa tossudament. El seu raonament: «si el decapiten, les altres dones amb les que m'ha enganyat tampoc el tindran més.» Però a l'advocat tan sols li diu sense parar: «Jesús ho vol així», i: «Vostè és un jueu». I un cop marxa l'advocat, s'enverina amb veronal. A la planta baixa, a l'habitació de la mecanògrafa, està assegut el seu amant, el pobre estudiant, qui va llegint un fragment del llibre que escriu i que porta per títol: «No hi ha criminals».

- Dramaturgische Blätter

Anònim, «Ferdinand Bruckner: *Criminals*. Editorial S. Fischer, Berlín». *Dramaturgische Blätter*, anuari 5, núm. 7, novembre 1928. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 464-465.

Una nova obra de l'autor d'*El mal de la joventut* que reforça i multiplica la fe en la seva capacitat. Diverses accions entrelaçades amb desimboltura que tenen lloc en una mateixa casa de lloguer condueixen a una sèrie de crims que després seran jutjats en diferents processos judicials; tot ells es produeixen a l'escenari al mateix temps. I en tot això es mostra l'abisme terrible que separa la vida de veritat de la maquinària de la justícia. Els canalles més grans i calculadors gairebé sempre esquiven les lleis, mentre que les persones innocents de grans sentiments queden atrapades per la maquinària que els acaba xafant. En el tercer acte veiem els supervivents d'aquests judicis i les fatals conseqüències, mentre que a la casa comencen a produir-se noves tragèdies seguint el mateix mecanisme. Les escenes, aïlladament, tenen un estil naturalista i una gran energia, molt dinàmica. Però és que a més, el context, l'estructura conjunta, produeix una forta impressió. L'obra ofereix moltes possibilitats per impactar en el terreny interpretatiu, però també demana una gran quantitat de personal i una construcció escènica complicada, amb sis escenaris simultanis. Quan es qüestionari un teatre sobre si

pot dur a terme una tasca com aquesta, és quan s'haurien d'esforçar els teatres populars per mostrar la gran força del treball dels que en formen part.

- *Vossische Zeitung*

KLEE, K. (catedràtic i membre de la cambra del tribunal), «*Els criminals de Bruckner*», *Vossische Zeitung*, 31-I-1929. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 467-470.

Quan vaig sortir del teatre després de la funció dominical organitzada per als juristes de Berlín per veure *Els criminals* només sentia un col·lega darrere l'altre parlar d'una obra “tendenciosa i desagradable”. Aquesta impressió que més d'un sembla que es va endur cap a casa, jo no la vaig tenir. En realitat, és dubtós que es tracti d'una obra tendenciosa. Vull dir que l'obra de Bruckner no és ni més ni menys tendenciosa que moltes altres grans obres de la literatura que beuen directament de la vida i que fan reflexionar l'espectador sobre el valor de les institucions i dels usos humans. En tot cas, l'obra no és tendenciosa ni “desagradable”. Ho seria només si la intenció de l'autor fos clarament la de socavar el prestigi de la justícia. Però això no es pot afirmar mentre els veredictes erronis que es dicten al nostre davant s'atribueixin només al comportament clarament culpable dels membres del tribunal.

I el veredictes no és correcte en cap dels casos delictius. El cambrer despreocupat, contra el qual pesa de bon principi una forta sospita, és condemnat a mort per l'assassinat de la mestressa del bar, una de les seves moltes amants, sobretot per culpa de la declaració falsa de la seva estimada, que interpreta a la perfecció Lucie Höflich. L'estimada, entrada en anys, que s'ha enamorat amb tota la força del seu cor, segurament després de molts desenganys, del simpàtic faldiller, és l'assassina. En un atac de ràbia per una gelosia justificada ha escanyat la rival. “Passa comptes” amb l'amant infidel i la parauleta que li hauria evitat la guillotina no la pronuncia quan declara sota jurament, de la mateixa manera que no firma després la petició de gràcia, assaborint fins al final la venjança. Quin tribunal no l'hauria declarat també culpable davant d'una cadena d'indicis aparentment tancada del tot? El perjuri d'un testimoni —tenia por de destapar-se ell mateix si deia la veritat— és també el punt de partida per deixar lliure “injustament” el xantatgista homosexual.

La condemna de la pobra secretària per infanticidi és del tot correcta segons les lleis existents, almenys pel que fa a la resposta penal a la qüestió de la culpa. Ella es volia treure la vida ella mateixa per la desesperació i la misèria i emportar-se el fill a la mort, per això es tira amb ell al riu i a ella la “salven”. “Temptativa d’homicidi”, en llenguatge jurídic.

No obstant, no hi ha cap tribunal alemany que en un cas com aquest dictés una pena de vuit anys de presó. Això és, com ja s’ha dit, una exageració literària que millor no s’hagués fet. Però tot tribunal dictaria i segons l’opinió jurídica dominant hauria de dictar una reclusió que no fos massa curta —potser amb un període de prova. Perquè la teoria del “suïcidi ampliat”, que en casos com aquest porta a una reclusió total, com es correspondria a la nostra sensibilitat pel dret, a la pràctica no ha trobat reconeixement, sobretot en el Tribunal Suprem alemany. Els que fan les lleis tampoc fan cap gest per fer justícia en casos com aquest que demanen a crits un tractament especial —igual que passa amb el consentiment d’un malalt terminal per escurçar els seus patiments. Mentre per al nostre dret valgui que un homicidi és un homicidi, el tribunal no té cap possibilitat d’escoltar la veu de la compassió.

Allò que ens repugna especialment en el cas contra la “infanticida” és el caràcter del president de la sala, un home anquilosat entre tant expedient, impregnat d’indignació moral i ple de menyspreu i de sentiments de superioritat. De jutges penals com aquest tipus, sense gens de sang a les venes, n’hi havia abans, encara que tampoc abundaven. Però ja s’han extingit.

No obstant, potser encara hi ha per algun lloc rampells atàvics que acompanyen una actitud mancada de sentiments i sense cap mena d’humanitat davant el “criminal”, si bé no s’atreveixen a sortir d’una forma tan exagerada com en aquest procés judicial. L’autor no vol manifestar l’opinió que «tots els jutges són iguals». I és que en els altres dos processos, els presidents de la sala procedeixen objectivament en tot moment i no sense humanitat, encara que estiguin atrapats en un error que no és culpa seva. I en un altre procés judicial, el tribunal concedeix sense dubtar a un jove lladre un període de prova, la pena proposada amb gran eloqüència pel mateix fiscal, i això ho vivim

dotzenes de vegades cada dia. Així doncs, llums i ombres estan repartides segons convé, si considerem també la personalitat del jutge penal.

En general, l'obra és molt adequada per tenir un efecte educatiu en les generacions de juristes més joves; adverteix de les actituds despòtiques, recorda vigilar amb les “constatacions” de fets i contínuament fa prendre consciència de la relativitat de tota justícia criminal. Qualsevol ofici hauria de tenir clar aquesta fina relativitat, el metge no menys que el jurista, el teòleg no menys que l'investigador “exacte”. Com més profundament ens endinsem en el nostre ofici, més som conscients que estem molt allunyats d'allò ideal, i ens fem més modestos. *Els criminals* de Bruckner produeixen un efecte semblant en quant a coneixement i un mateix alliberament d'esperit que la novel·la de Tolstoi *Resurrecció* (1899), que va donar una visió, per primera vegada en l'època moderna, de la tragèdia de la “culpa” jurídica i de l'adjacent imperfecció vital, en la major part, de la justícia penal competent a l'hora d'expiar aquesta culpa. Repeteixo: la justícia porta adherida vitalment gran part de la seva imperfecció. Està basada en les casualitats insalvables en la persecució d'un crim, concretament, els falsos testimonis —no sempre conscients— i les poques possibilitats de conèixer per una altra banda. També es basa en els instints atàvics que no es poden erradicar, tant del subjecte com de l'objecte de la justícia, així com de tots els esforços en educació de l'estat: vegin la pel·lícula de Martin Lampel *Revolte im Erziehungsheim*, [«Revolta al reformatori»]. A més, l'obra de Bruckner obre la perspectiva d'un canvi progressiu del concepte de crim, que va començar Franz v. Liszt²⁶⁵ amb la seva distinció bàsica entre el crim momentani (ocasional) i el crim com a ofici (per costum).

La prevenció general, que en definitiva s'origina, un cop se supera el sistema de recompenses —intimidar tots aquells que podrien intentar cometre un crim— ha de retrocedir davant del punt de pista de la prevenció especial. Quan Bruckner fa dir a la cuinera convertida en assassina per l'arravatament del moment que l'estat pot deixar que els implicats arreglin aquestes coses entre ells, això està completament en la línia de la nostra política criminal moderna. Naturalment, s'ha d'entendre *cum grano salis*; mai

²⁶⁵ Franz v. Liszt va ser un expert criminalista que va fundar la teoria penal preventiva especial amb els seus objectius: protecció, millora i intimidació.

podrem prescindir d'una condemnaió taxant per part de l'estat d'una "autoajuda" d'aquest tipus, però no cal que aquesta autoajuda sigui la regla que tot ho resol.

Però l'actitud dels poders estatals davant aquests delictes que sorgeixen de la necessitat o de la temptació del moment ha de ser essencialment una altra que davant del criminal professional que en la lluita contra la societat burgesa ha vist l'objectiu de la seva vida i el sentit de la seva existència. El delicte es converteix en delicte ocasional, sense buscar-ho i sorprenent el mateix delinqüent i la seva família, els que el coneixen o creuen conèixer-lo. El criminal d'ofici es dirigeix conscient al crim; per a ell no és un estat d'excepció sinó la regla. De la mateixa manera que ell actua sistemàticament i amb un objectiu, la prossecució penal ha d'actuar contra ell també sistemàticament i amb un objectiu. Però a qui l'interessa que es demanin responsabilitats a tot aquell delinqüent ocasional que es veu atrapat per la justícia quasi per casualitat, al criminal per irreflexió i temptació enmig de la passió o de la necessitat, quan milers com ell, gràcies a la seva habilitat o al descuit dels altres en surten ben parats, i encara més, quan hi ha centenars de criminals de veritat, d'aquests espavilats que Bruckner retrata a la perfecció, que circulen lliurement i tranquils per dedicar-se amb la seva tècnica superior a les activitats parasitàries.

El delinqüent ocasional s'ha d'enxampar no tant amb mals condemnatoris com d'un altre tipus, fora del camí de l'ordre i del dret i de la influència que els acompanya. En casos més lleus, el principi de l'oportunitat ha de guiar la persecució criminal i no el principi de legalitat, i tot en uns marges més amples que els marcats en el moment de fer la llei. Però l'estat encara ha de fer una altra tasca, quasi més gran: evitar dins de les possibilitats la davallada del delinqüent principiant a les profunditats de la criminalitat com un ofici, els braços de la qual l'atrapen per sempre de manera implacable la majoria de vegades. I no tot està fet amb l'execució de la pena, que va preparant "per nivells" la recuperació de la llibertat en la comunitat social, i amb l'assistència després de ser posats en llibertat! Ja sabem com són d'importants els prejudicis de l'empresari i encara més dels companys de feina —vegeu la pel·lícula de Sudermann *Stein unter Steinen* [«Pedra entre pedres»]— a l'hora d'impedir l'expresidiari de remuntar. La primera condició prèvia per combatre de manera efectiva els delictes per costum és reconèixer el

dret al treball. L'estat i la comunitat han de possibilitar una ocupació acceptable a tothom que tingui la voluntat ferma de treballar!

No cal que siguem tan susceptibles, jutges, fiscals i advocats defensors (ells també han d'escoltar alguna cosa) quan l'autor fustiga els nostres punts dèbils humans, massa humans, i ens recorda que no ens hem de quedar tancats en la nostra disciplina. Els que "vetllem per l'Estat" no hem de trobar malament a l'autor que en la seva obra també ens mostri escenes d'insubordinació descarada a l'autoritat jurídica. No cal témer que parts considerables de la població vegin reforçat el seu rebuig de la violència d'estat i de l'Estat en general. L'Estat té mesures de pressió suficients per a quan fallen la bondat humana i la bona voluntat i comprensió; només cal que les utilitzi per prevenir-ho. Val més que tots els que estem al sagrat servei de Temis²⁶⁶ agraïm a l'autor que ens faci tenir presents les limitacions del nostre ofici, els seus obstacles i perills. *Honny soit, qui mal y pense!*²⁶⁷

- ***Buch und Bühne***

DAVIDSOHN, Ludwig, «Ferdinand Bruckner: *Els criminals al Deutsches Theater*». *Buch und Bühne*, gener/febrer 1929. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 470.

No és gens estrany que el públic entrés de ple en aquesta peça de teatre, emocionant i ben feta però no precisament una obra d'art, si tenim en compte l'extraordinari equip interpretatiu format aproximadament per 50 actors que són dels millors de Berlín.

La multitud també s'amuntega a les fires davant dels organistes i els seus relats de fets cruentos. L'autor que s'amaga amb coqueteria amb el seu anonimat destapa una casa verticalment mostrant les diferents habitacions, gairebé com Nestroy, amb modernes tècniques cinematogràfiques, de manera que veiem com per tots els racons abunden fins nivells repulsius i espantosos els "criminals" innocents-culpables en la seva desesperació. La moderna justícia, ignorant com Simplicíssimus, condemna tothom a un

²⁶⁶ Deessa de la justícia i de l'ordre.

²⁶⁷ Del francès: «Que la vergonya caigui sobre aquell qui pensi malament».

munt d'anys de presó i al final hem de pensar un altre cop en Nestroy: «Aparteu-me els cadàvers, no vull cap desordre aquí!».

El tall vertical de Bruckner que travessa una casa plena de gent no travessa la vida real. Les seves generalitzacions no acaben de ser certes. Hi ha més distorsió que no pas una visió del moment: si hagués denunciat menys coses hauria donat més resultats! Amb uns personatges construïts tendenciosament, que no acaben d'arribar a ser tipus i rarament convencen, es duu a terme de manera imperfecta la lluita, en sí prou simpàtica, contra l'anquilosada burocràcia jurídica. Aquestes fletxes es claven dolorosament a la pell d'elefant de la vella parenta Justícia, la que s'oposa a qualsevol tipus de rejuveniment. Certa demostració naïf per part de l'autor és millor que tanta construcció calculada, doncs un parell de notes perdudes fora de to de la poètica Lira són més agradables a les orelles que un timbal constant i estrepitós als nervis.

Malgrat tot, cal admetre, naturalment, que en aquesta obra hi ha molt talent amagat. Per exemple en els detalls de psicologia que trobem de tant en tant. És una gran obra digna de veure pel treball dels intèrprets i per la posada en escena de Hilpert. I Lucie Höflich: divina! ...

BAB, Julius, «Els criminals de Bruckner. Estrena al Deutsches Theater».²⁶⁸ A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 471-472.

El Deutsches Theater de Berlín sembla que torna a trobar poc a poc una mica de la seva gran tradició. Ahir va tenir lloc una vetllada molt potent: una estrena alemanya de valor literari i de grandíssima qualitat teatral. *El mal de la joventut* de Ferdinand Bruckner va ser una prova de talent, però més aviat agosarada. Estava tan dominada pel tema sexual que sempre es podia pensar que es tractava de la típica obra de teatre impactant de pubertat que només es dona una vegada en la vida d'un autor. Després d'aquesta segona obra, *Els criminals*, es pot creure que aquest Ferdinand Bruckner té una gran capacitat humana que encara ha de seguir evolucionant i perfeccionant-se. És cert que totes les moltes accions que comencen en el mateix edifici d'habitatges i van a parar al

²⁶⁸ Aquí s'ha pres com a base un fragment de diari de l'arxiu de Ferdinand Bruckner en el qual no consta ni lloc ni data.

mateix palau de justícia tenen d'alguna manera una base sexual. Però no es queden només, com en l'obra anterior, en el terreny de l'erotisme pur, on tota una persona és remoguda interiorment per seguir els instints. Aquí els conflictes individuals van més enllà d'un mateix per conformar la gran tragèdia social conjunta, la desesperada contradicció que s'ha creat entre la culpa de l'individu, el seu destí, el valor que té i la implacable màquina de la justícia de la societat amb el seu xerric. Per tot arreu veiem canalles freds i calculadors manipulant el perillós aparell que xafa les persones innocents i apassionades, mentre ells surten indemnes. Seria una estupidesa negar que, malgrat la moderna construcció teatral que permet desenvolupar quatre i cinc accions a la vegada, l'estil de totes aquestes escenes és naturalisme del vell i del bo i que l'assaig que llegeix al final un personatge de l'obra, l'escriptor (Erwin Faber) és inclús de l'estil dolent dels anys vuitanta. Però l'abundància de cares, la força expressiva (que gairebé mai sona més fort que els girs del text escrit), l'ímpetu de tota la composició, tot en conjunt fa esperar que aquest terreny de cultiu bo i antic podria tornar a donar fruits. I de passada podem afegir que la presa de partit clara i no del tot injustificada per les dones davant l'estúpida brutalitat dels homes és tan decidida que la suposició que l'enigmàtic autor al final podria tractar-se d'una dona —i seria per tant un cas únic en la història del teatre!— troba aquí nous fonaments.

En el centre de la funció, amb la gran quantitat de personal que veiem en els quatre o sis escenaris simultanis dirigits amb mà segura, clara i enèrgica per Heinz Hilpert —en el centre, al cor de tot està Lucie Höflich, que mai abans ha estat tan gran i tan poderosa, mai abans ha estat tan prop de la inoblidable Else Lehmann. Feia de cuinera, una persona segura i vigorosa que s'enamora a certa edat d'un Don Juan, un cambrer bergant; nota que ell l'enganya, escanya la rival i contempla amb una tranquil·litat glacial com condemnen pels fets el seu estimat, considerat un assassí. La manera que la Höflich representa aquesta criminal, humana i commovedora, la manera que ens parla aquesta criatura terrenal, tota amor, orgull i patiment, com mou els dits o fa tremolar les arrugues del front, entra en el terreny de les coses més grans que el teatre pot oferir. Hans Albers feia del cambrer canalla i simpàtic, que només en pocs moments de decepció va desentonar d'acord amb la naturalesa del seu paper. Però en general va fer els honors a l'energia educadora del director Hilpert —ell i Maria Fein, que feia de la

mestressa del bar assassinada i a qui no hauríem cregut capaç de representar una expressió de la natura tan autèntica, ordinària i exuberant. També van brillar força el canalla cínic que feia Erhard Siedel i l'homosexual ple de dolçor de Gustav Gründgens, el jutge agradable de Jakob Tiedtcke i el malvat sense moral, increïblement repugnant que feia el nostre vell conegut Carl Goetz. Cal esmentar la cara de patiment d'una pal·lidesa commovedora de Sonik Rainer, la noia descarada de Käthe Lenz; en el tercer acte, en el qual encara no s'han acabat les velles tragèdies i ja en comencen de noves del mateix estil (per cert, és més extens i fluix que els dos anteriors) també Erika Unruh, l'energia acerba de la qual s'hauria d'estimular més sovint a l'escenari. Finalment, Matthias Wiemann, Werner Schott, Steckel, Ellinor Büller i (al costat de només un o dos que van fracassar) encara un gran nombre de personatges petits però molt ben interpretats. Una vetllada potent i afortunada del Deutsches Theater, —que va merèixer els més grans aplaudiments, només tapats per un parell de xiulets tancats. Segur que xiulaven aquells que consideren una vilesa la ràbia que l'autor deixa caure sobre les vileses humanes. Sempre hi haurà pous de virtut que s'impressionen fàcilment.

- *Deutsche Juristen-Zeitung*

LINDENAU, Heinrich, «Judici a l'escenari» (pel president del senat del tribunal administratiu superior de Berlín). *Deutsche Juristen-Zeitung*, 1929, núm.1, p. 50. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 472-476.

És un error bàsic i injustificat aplicar a una obra d'art les normes de la ciència, la que tingui a veure amb l'objecte estudiat. L'art i la ciència no tenen el mateix punt de partida i persegueixen diferents objectius. Al cap i a la fi, que la posició de l'Apol·lo del Belvedere sigui anatòmicament correcta té tan poca importància com la qüestió de les lues hereditàries per al valor dramàtic dels *Espectres* d'Ibsen o els resultats de les investigacions més recents sobre la “traïció” de Wallenstein per a la fama de Schiller. Tot això és vàlid i sense límits per a creacions que han triat un tema tècnic o científic per aprofitar les seves possibilitats artístiques. En canvi, cal un judici diferent quan s'abandona el terreny de l'art absolut i es busca un efecte que concentri i estimuli l'interès que desperta el tema —un procediment que desemboca en una obra

tendenciosa. *Et prodesse volunt et delectare poetae*. En cas que aquest ús busqui instruir el públic en alguna àrea determinada, i sobretot aclarir les mancances i la necessitat de reformar aquella disciplina i la seva pràctica, entra també en joc l'expert en la disciplina en qüestió. Li poden sorgir dues tasques ben diferents. Haurà d'agafar les propostes suggerides per la intuïció artística i contrastar-les amb la realitat. Però també li pot pertocar demostrar fins a quin punt s'ha allunyat la musa alada del jove entusiasta de la terra ferma amb les seves rudes realitats.

Els problemes del dret sempre han exercit una gran força d'atracció en els autors dramàtics*. Els infractors de la llei, de tipus ben divers, sempre s'han trobat a l'escenari com a casa, sovint reconeguts per la mirada profètica de l'artista com un producte sofrent de l'entorn o de la disposició de naixement, molt abans que la sociologia i la psicologia criminal prestessin atenció a aquests factors delictius tan importants. Hom s'ha decantat titubejant per representar els jutges i els tribunals a l'escenari, fent de l'escena un tribunal. Amb tot, abans, als representants de la justícia terrenal només els corresponia el paper d'equilibrar i concloure allò que anteriorment havia fet el *deus ex machina*. En aquest sentit, cal esmentar l'escena de judici amb la que acaba el drama de Shylock en *El mercader de Venècia*, a la qual el divertit acte final només s'hi lliga vagament. Però ja en aquesta no s'ha de passar per alt que qui troba la solució jurídica no és el "jutge de rigor" sinó la intel·ligència femenina d'una Pòrcia enamorada. La seva sentència suposa la victòria de l'evolució cultural i del progrés per sobre del dret encasellat, encara que faci servir una falsa retòrica. Això ho ha demostrat la famosa paràfrasi jurídica de Kohler.²⁶⁹ De manera que en Shakespeare ja trobem certa crítica davant la jurisdicció. Molt més aguda va ser la de Kleist contra el tribunal d'*El càntir trencat*, el contingut del qual és íntegrament un procés judicial. El jutge és al mateix

* Vegeu: Herrnritt (1927). *Der Rechtsgedanke im modernen Drama*, p. 1450.

²⁶⁹ Josef Kohler havia defensat la postura de Pòrcia davant Shylock en un debat amb Rudolf von Ihering, qui, en una conferència, havia defensat Shylock pel fet d'haver estat traït en el seu dret. Kohler li va respondre: «És la victòria de la consciència legal purificada per damunt de la foscor de la nit, una nit sobre la que pesava l'estat del dret fins llavors; és la victòria que s'amaga darrere motius aparents, que va convertint-se en la larva d'una motivació falsa, perquè és necessària; però és una victòria, una victòria clara i contundent: no tan sols en aquest procés aïllat sinó en general per a la història del dret» (Josef Kohler (1884), «Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz», Würzburg, p. 90. Cita extreta de: Uwe Diederichsen, «Shakespeares Kaufmann von Venedig. Jurisprudenz auf dem Forum der Bühne». A: Ulrich Mölk (1996), *Literatur und Recht. Literarische Rechtsfälle von der Antike bis in die Gegenwart*, Göttingen, p. 186-228, cita pàg. 187).

temps el criminal a qui busquen, i tot el procés, engany i violació de les parts—és clar que el final suposa la victòria del dret i l'enderrocament del mal, propiciat pel canvi de judici del consell de justícia, canvi que cal agrair tan sols a una felicitat casualitat.

Últimament bufen aires diferents, també en els teatres més importants del món. Els jutges que hi trobem només són representants dels principis malignes —aliens al món, enrocats, i fixats en idees que han sobreviscut però que estan superades, sovint plenes de prejudicis i ineficients. Els advocats i els fiscals no en surten més ben parats — i a més no els beneficia gaire la persecució sense escrúpols de les parts per als seus objectius.

La farsa i fins i tot la comèdia s'han de deixar aquí de banda. Perquè allí on sonen les garrotades del bufó i els cascavells del barret és que s'ha donat cabuda a l'exageració grotesca. Cap persona entesa aplicarà les normes de la vida real a creacions burlesques o caricatures d'aquest estil, encara que hi ressoni amargament l'experiència dolorosa, com en el carnaval. Això també ho percep el sa enteniment humà de la majoria d'assistents al teatre, tal com sap percebre una orella acostumada a distingir els diferents matisos pel que fa a recepció i aplaudiments.

Però quan el teatre intervé conscientment en el debat seriós d'opinions, ¿com és possible que faci servir la seva gran influència per fer sortir victoriosa una opinió determinada sobre l'essència del dret i les seves conseqüències i sobre els seus òrgans?

Un dels teatres principals de tot el món cultural, el Deutsches Theater de Berlín, duu a escena aquests dies l'obra *Els criminals** en una representació del més alt nivell tant pel que fa als actors, com al director, com als recursos escènics. És l'obra d'un nou autor, molt prometedora, que a més està envoltada dels misteris de l'anonimat: Bruckner. Es tracta d'una obra clarament tendenciosa, en la que la direcció ha volgut donar un sentit polític i jurídic destacat i fundat invitant tots els membres de la comissió de dret penal a expressar-se. Així que cap jurista alemany hauria de deixar perdre l'ocasió de veure l'obra i analitzar-la, no artísticament, doncs això ja ho ha fet gent més experta, sinó en tant que representants de la nostra ciència que s'han d'enfrontar a tantes picabaralles. I no em refereixo aquí a l'enfocament que l'autor dona als problemes jurídics i

materials²⁷⁰. Aquí la seva saviesa ressona en la darrera afirmació: «Tots som criminals», un reconeixement que és verdaderament cert en el sentit més profund. I és que «ningú és bo a excepció de Déu»²⁷¹. Fins i tot Goethe va admetre que havia notat en ell mateix la possibilitat de cometre qualsevol crim. No hi ha cap home que sàpiga quines inclinacions i passions s'amaguen en el fons de la seva ànima i potser només les contenen unes circumstàncies exteriors favorables. També s'ha d'admetre un altre *leitmotiv* d'aquest drama de criminals: se'ns mostren persones dèbils però amb una gran vàlua enganxades en els fils de la justícia, mentre que els pitjors paràsits de la societat avancen sense problema. Ja ho sabem : *Summum ius, summa iniuria.*²⁷² Això es deu a la insuficiència immanent a totes les obres humanes, en la qual cosa no s'ha de negar que les millores i les reformes són possibles i necessàries. Ens esforcem amb els millors mitjans per concloure definitivament la reforma legal, no només en l'àmbit dels delictes sexuals, que també en *Els criminals* tenen un paper destacat entre tots els problemes jurídics, com sempre en la literatura.

La peculiaritat de l'obra de Bruckner rau en la representació escènica de quatre processos judicials que es presenten fent servir amb habilitat els recursos escènics més moderns (el que es coneix com a escenari giratori) en el segon acte. El resultat: tres dures sentències errònies. Un innocent és condemnat a mort per assassinat, a una infanticida li cau una pena horrible (8 anys i 10 mesos de presó) i no se li tenen gens en compte les circumstàncies que l'han impulsat, i un xantatgista queda lliure gràcies a un cas evident de perjuri per part de la seva víctima homosexual.

El contrapès només el posa la concessió d'un període de prova a un jove que ha fet un desfalch. Però precisament aquest quart cas perd importància en quant a extensió i contingut davant l'amplitud de detalls dels altres tres que, conduïts per uns presidents de sala del tot insuficients acabaran amb unes sentències errònies. Almenys, en el procés del xantatgista, el jutge només és dèbil i poc hàbil i es deixa intimidar per la insistència d'un advocat defensor insolent. En els processos per assassinat, qui presideix la sala és

²⁷⁰ El dret material engloba les normes del dret, a diferència del dret formal, que regula sobretot el procés en sí i el seu desenvolupament.

²⁷¹ Cites de l'Evangeli (Lluc 18, 19 i Marc 10, 17).

²⁷² Cita de Ciceró: «La justícia extrema és injusta».

un talòs colèric i ple de prejudicis que de seguida s'altera. Està molt allunyat dels sentiments i fins i tot del llenguatge dels acusats i dels testimonis, que provenen de les classes més baixes. Només es queda en la superfície del material de prova —la seva manera de procedir fa riure i les seves sentències fan por. El pitjor és però el de la jove i desgraciada mare que s'ha tirat al riu amb el seu nadó i que ha estat salvada, a diferència del seu fill. No para de parlar sense deixar parlar els demés, abusa de la seva posició segura per sermonejar la seva víctima anant-se'n en raons i està totalment mancat de comprensió vers les necessitats econòmiques i sexuals.

Quina actitud hem d'adoptar aquí el juristes? Resulta dolorós veure aquesta imatge tan desastrosa que ens presenten. I no n'hi ha prou en arronsar les espatlles i pensar que de jutges com aquests, no n'hi ha o són casos aïllats, individus que apareixen de tant en tant, com en tots els oficis.

Amb aquesta constatació no diem res des del punt de vista artístic que calgui considerar en les obres de teatre, també en les tendencioses. Aquí art i natura ni poden ni han de coincidir; en la base de l'art escènic es troba la seva tendència a exagerar, subratllar, concentrar, generalitzar i tipificar. A l'escenari, no es concep una cara sense maquillar, no tindria força d'expressió, seria cadavèrica si no li possessin els colors i les marques que tenen les màscares a punt de sortir a escena. De la mateixa manera, el naturalisme més elevat tampoc és capaç de posar sobre l'escenari "persones de veritat". Cal més aviat que l'autor i els actors canviïn la manera de transformar la natura en obra d'art, ja sigui afegint o suprimint, per tal de produir en l'espectador la impressió buscada. I els jutges d'aquest drama de criminals també s'han d'interpretar sota aquest punt de vista. No hem de suposar que l'autor pensa que els jutges que ell retrata són els representants típics del seu estament. Pretén causar en els espectadors la impressió següent: que coneguin els perills que s'amaguen darrera la constricció mental del sentit comú per part dels jutges amb la seva erudició, els quals, amb la seva manca de psicologia, no saben reconèixer les declaracions del testimoni i no surten de la seva arrogància i de la rutina de funcionaris. Per això calien personatges i situacions més ben dibuixats, més efectius a l'escenari. Potser s'han triat colors massa estridents i figures de contrapès massa dèbils, i no és que vulguem pecar de sensibilitat, els juristes, però cal recordar que les

obres d'art tenen les seves pròpies regles. Naturalment, no hem de reprimir aquestes consideracions. El gran públic tendeix a acollir les reaccions de l'art escènic seriós amb tota confiança i a valorar segons aquestes les coses que no coneix per experiència pròpia. Per això les reproduccions deformades d'expedients judicials a l'escenari suposen un perill per a l'administració de justícia, que depèn de la confiança del poble. Això és especialment vàlid en èpoques convulses com l'actual a Alemanya, on encara es pateixen els efectes d'una "crisi de confiança". El dret del teatre a intervenir en aquestes qüestions tan candents és indubtable i s'ha de defensar, tant de les ganes de tornar a aplicar la censura, com dels escàndols provocats expressament al teatre o de les alteracions en les representacions. El teatre alemany, amb una llibertat tan jove com la seva, seguirà sent conscient de la responsabilitat que té com a element clau per arribar al cor de les persones. Això exigeix que llums i ombres es reparteixin equitativament, també en les escenes que donen lloc a un debat d'opinions. I potser així ens obsequien alguna vegada amb una vetllada teatral il·luminada per les paraules de Shakespeare: «Oh sapientíssim jutge! Això sí que és una sentència!».²⁷³

CASPARI, Wilhelm, «Teatre i justícia». *Deutsche Juristen-Zeitung*, 1929, núm. 3, p. 233. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 476-477.

La representació de l'obra *Els criminals* de Bruckner que vam anunciar en aquest diari va tenir lloc diumenge passat 20 de gener en el Deutsches Theater de Berlín. La sala estava plena a vessar de juristes de totes les edats i de tots els oficis i d'algunes senyores. Hauria pogut ser tres vegades més gran que igual s'hauria omplert, tal era la demanda. Els espectadors van seguir amb tota l'atenció els esdeveniments a l'escenari. Van donar gràcies als actors després de cada acte amb grans aplaudiments. També cal agrair aquí a la direcció del Deutsches Theater per fer possible aquest esdeveniment, així com a tots els participants de l'obra, i sobretot a la incomparable senyora Höflich. Vam poder assistir a un gran treball del teatre alemany, d'aquells que perduren molt temps a la memòria.

²⁷³ Shakespeare (1985). *El mercader de Venècia*. Diputació de Bcn, Institut del Teatre, p.111.

Però no només vam anar-hi per escoltar i mirar. L'obra que van representar per als juristes ens havia de mostrar la visió que una persona aliena té de les activitats de jutges, advocats i fiscals d'avui dia. L'autor s'ha posat unes fites molt elevades. Vol posar al descobert tota la insuficiència, bé, la impossibilitat, de combatre el crim per la via penal i després de les paraules finals espera una època en la que ja no hi haurà combat entre les autoritats i els criminals i el crim en general. Però amb quins mitjans persegueix aquest objectiu?

Fa que ens trobem amb 4 crims i presenta els 4 processos judicials al mateix temps. En el primer, el president de la sala és un cap buit; en el segon, un bufó malvat i sense sentiments, en el tercer, un dèbil que deixa que els "astuts defensors" (l'expressió surt nombroses vegades) condueixin el procés. Tots tres acaben dictant sentències equivocades. El quart no està massa caracteritzat; la seva lleu sentència contra un jove lladre és després motiu de burla. Als defensors no els va molt millor. El primer, que s'encarrega amb calidesa del seu client acusat però innocent, no creu en la seva innocència i sap veure la verdadera assassina tan poc com els altres implicats. Per al segon, la defensa no és més que una càrrega i, gràcies a la intervenció del tercer, queda lliure un xantatgista. Que els fiscals siguin curts i sense enteniment és un fet que se sobreentén. Naturalment, d'aquesta manera la tesi de l'obra no es pot demostrar. Amb uns jutges raonables els diferents processos haurien tingut resultats del tot diferents. I en tot això no es tracten de debò les moltes impossibilitats dels processos judicials.

De manera que només queda com a resultat la caricatura del nostre sistema judicial que ha fet l'autor. Però el públic, que omple cada vespre el Deutsches Theater des de famesos i que pràcticament desconeix els assumptes del dret, es pensa que veu la veritat. Pensa que tots els jutges, fiscals i advocats defensors són tal i com els veiem a l'escenari. Com més seriosament es pren l'autor la seva tasca, més considera el públic que allò que veu és veritat. D'aquesta manera, la desconfiança envers el sistema jurídic s'escampa novament entre les capes més àmplies de la població. I no veiem res del treball incansable que caracteritza totes les persones dels jutjats quan es tracta de fer complir la llei, ni del sentiment de responsabilitat que tenen no tots, però sí la majoria de jutges, advocats i fiscals. Enlloc d'això, el públic veu que en la nostra justícia

domina la incomprensió, la maldat i la incapacitat, i tota la màquina judicial només apareix com una farsa. Contra això, hem de protestar.

Sabem que el nostre sistema jurídic té mancances. Hi ha molts cervells que treballen per millorar-lo. Així que hauríem d'intentar amb totes les nostres forces, cadascú en el lloc que ocupa, salvar l'abisme que s'ha obert fa poc temps entre la justícia i el poble. Pensàvem que ja havíem avançat una mica en aquest aspecte, però amb una funció teatral com la d' *Els criminals* n'hi ha prou per destrossar tot el que havíem avançat. Per això lamentem la representació d'aquesta obra, en nom de l'ordre jurídic i de l'Estat i esperem que aquesta moda de dur a escena obres de judicis s'acabi d'una vegada, un cop s'hagin tractat tots els crims possibles a l'escenari.

- *Deutsche Richterzeitung* [«Diari dels jutges alemanys»]

Graf LANKOROWSKI, Leo (Dr. i membre del Consell de Justícia), «**Glosses jurídiques d' *Els criminals de Bruckner***». *Deutsche Richterzeitung*, 1929, núm. 6, p. 230. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 477-480.

Un jutge no ha d'anar a fer res al terreny de les belles arts; en la seva feina no cal tenir dots musicals. Però quan l'efecte d'una obra, a part del seu contingut estètic, s'aprofita dels problemes tècnics en aquell terreny, llavors ha de ser possible aixecar la veu per veure fins a quin punt l'obra mereix ser valorada: si només és el resultat del sensacionalisme i les males intencions, o bé la guia una intenció seriosa i sincera. I això és el que a mi em sembla que és el cas d' *Els criminals* de Bruckner. A més, aquesta obra ha provocat escàndol per tot arreu, de manera que unes paraules tranquil·litzadores i clarificadores han de ser d'agrair.

L'obra mostra, amb referència a temes d'interès jurídic, com el cambrer Tunichtgut és condemnat a mort per assassinat tot i ser innocent; com a la desgraciada mecanògrafa Nagerle —que, de desesperació, es vol ofegar amb el seu nadó de tres setmanes però al final se salva i no així el seu fill— li cauen vuit anys i deu mesos de presó, i al jove comerciant Fischau qui, carregat d'esperances, comet un furt per la seva estimada, cinc

mesos, tot i que li concedeixen un període de prova. També veiem com deixen anar l'infame xantatgista; la salvació de la senyora von Wieg, que ha fet un desfalc amb joies per valor de 30.000 marcs, però esquiva el destí que li espera perquè la seva filla sedueix el perjudicat amb els seus encants impedint que s'arribi a una denúncia; i finalment, veiem com la cuinera Puscheck, que ha comès l'assassinat pel qual ha de pagar l'innocent Tunichtgut, queda lliure. Per acabar, presenciem els remordiments de consciència a causa d'un perjuri forçat que pateix l'homosexual Frank Berlessen, i de passada es toca el tema de les repercussions que tenen les disposicions judicials en l'avortament i l'homosexualitat. En definitiva: veiem les mancances de la justícia.

Però ara ens preguntem, i és un factor decisiu, des de quin punt de vista tracta Bruckner aquests temes. Veu la imperfecció de la justícia com una *sub specie aeternitatis*, és a dir, com una cosa absoluta per necessitat, en un sentit metafísic, des de la seva mateixa base, com ho són totes les expressions humanes de la vida i, per tant, és tràgica, evident i sense remei? ¿O la veu més aviat com una mancança relativa del nostre sistema jurídic en comparació amb altres temps i altres països, en el sentit que només és un defecte casual que necessita una reforma? El contrast presenta certa polaritat: per una banda, hi ha un valor etern que fa esgarriar i emmudir en contemplar-lo, per l'altra, una polèmica quotidiana tendenciosa que provoca un aldarull amb una salva de tòpics i una sensació d'amenaça directa: la tragèdia de la justícia d'una banda, i un discurs incendiari de l'altra.

Si la intenció propagandística de la peça bruckneriana no deixés cap dubte des d'un principi, no caldria fer cap esforç per explicar-la en paraules. N'hi hauria prou amb la constatació que en el terreny tècnic hi ha moltes coses impossibles; de manera que no queda altra cosa que advertir de les generalitzacions que s'hi fan. Però l'obra sembla ambigua. Així que només queda anar a veure-la per trobar la resposta.

El tractament general del *milieu* no dona cap informació. Suposem que això ha estat més aviat per la manca d'experiència forense i no per una mala intenció. En tot cas, la indignitat que s'escampa per les sales del tribunal de Bruckner resulta grotesca i no té cap relació amb la realitat, exactament igual que l'actitud del defensor de Tunichtgut.

Més informatiu en canvi és el tractament dels errors judicials.

Tunichtgut és condemnat malgrat la seva innocència perquè ell mateix ha fet una confessió que l'autor ha motivat amb certa habilitat però que és poc verídica, i perquè la testimoni Puschek comet perjuri; en definitiva, perquè la documentació que ha de servir per emetre el veredicté és tan confusa que no queda altre que declarar-lo culpable. D'aquesta manera, Bruckner reproduïx aquí un cas de sentència equivocada a la força, semblant a la de Dostoievski a *Els germans Karamàzov*. Voler veure aquí una acusació de la justícia seria un error. Es tracta del contrari, de justificar-la. És similar al cas que acaba amb la sentència equivocada a favor del xantatgista Schimmelweis: també és inevitable per culpa de la falsificació de documentació resultant del perjuri del testimoni Frank Berlessen. Per tant, tot és com si Bruckner no hagués aspirat a fer una obra tendenciosa, sinó una escalada dels fets que acaba en fatalitat.

En general no discuteix l'estament dels juristes, sinó el sistema. Els remordiments de consciència de Frank, el cas Nagerle —que per cert, pertany al grup de les impossibilitats tècniques, tal com està plantejat des d'un principi, doncs una sentència així, l'hem de descartar ara mateix en el nostre sistema legal—, la impunitat gens satisfactòria de l'assassina Puschek i de la senyora von Wieg, lladre. Tot plegat ve a demostrar la imperfecció de la maquinària judicial.

També en això és poc clar el punt de vista de l'autor. Potser ho il·lustrarem millor amb dos exemples. En el procés contra Tunichtgut podem sentir el següent:

President de la sala: «No cal seguir interrogant aquesta testimoni».

Testimoni Mimi Zerl: «No cal que faci cap interrogatori ni tota aquesta comèdia. Jo de vostè organitzaria una loteria cada mig any. A qui li toqui un bitllet no premiat el tanquen a la presó. I llavors s'hauria de fer un segon sorteig per veure quant temps s'hi ha d'estar».

I un altre testimoni, Frank Berlessen, es deixa aconsellar just abans de la seva defensa pel seu amic Otfried von Wieg de la següent manera:

Frank: «M'estic trencant el cap i no trobo la resposta. La sabré només quan estigui davant del jutge. Respondré a la babalà.»

Ottfried: «Mira, aquí tinc una moneda de dos marcs. Cara o creu? Si surt cara, declares i si surt creu, ho negues tot. (*La tira.*) Creu!»

Frank: «Creu? Negar-ho tot.— (*Fa un sospir.*) Ara almenys sé què he de fer.»

En aquests dos fragments de diàleg tan crítics, l'autor força la situació al màxim. Només s'expliquen seguint dues direccions diametralment oposades, dues direccions que jo ja he assenyalat com a decisives per interpretar l'obra: o bé l'equiparació de la justícia amb un joc d'atzar és fruit d'una conclusió última, que entra en el terreny metafísic, o en canvi és fruit de la frivolitat més desvergonyida que no hauria de tenir lloc als teatres si aquests encara reclamen el seu valor com a "institucions morals".

Bruckner no ho deixa clar. Si s'hagués decidit d'una manera més clara, potser hauria aconseguit escriure la tragèdia de la justícia. Però així, com a molt i amb la més bona voluntat, només es pot parlar de plantejaments que a mesura que van avançant perden força. La tragèdia de la justícia encara no s'ha escrit.

Qui la vulgui escriure, hauria d'arribar després d'un procés de lluita dolorós i llarg a la decisió següent, no sense abnegació: dir que sí a l'Estat significa dir que sí a les seves institucions i per tant també a la justícia. *Judicare necesse est, vivere non.*²⁷⁴ L'alliberament de l'espasa de Temis seria la salvació, la solució i la dissolució; seria el final i l'enfonsament de tot. No és d'aquest món. Perquè totes les expressions de la humanitat són obres inacabades, també el sistema jurídic. La justícia és una quimera. Culpables, en darrer terme, ho som tots sense excepció. Tot és imperfecte i relatiu, és a dir que sempre és millorable. Davant l'element dinàmic de la vida, el Codi civil constitueix l'element estàtic. La llei és en essència antiquada i va sempre endarrerida, i el funcionariat, com a esquelet de l'estat que és, està fossilitzat.

Goethe va mirar dins aquest abisme, si no, no hauria pogut escriure el següent:

²⁷⁴ *Judicare ... non.* Cita o expressió d'origen incert. Segurament prové del refrany: *Navigare necesse est, vivere non est necesse.* (És precís navegar, però viure no és precís).

El dret que és innat en nosaltres,
no es posa mai en qüestió.²⁷⁵

En aquest “mai” rau la tragèdia generalitzadora, el pas del fet aïllat i casual a l'inevitable i permanent. En aquest “mai” hi ha una comprensió última de les coses. I només aquell que ha assumit això, que carrega humilment la creu de la imperfecció de la hybris de Prometeu i de tots els altres àngels caiguts, que està preparat, si així ho vol el destí, per dictar la llei amb sacrifici i heroïcitat tan bé com pugui —encara que sap que l'espasa de Dàmocles de l'error no només pesa sobre el cap de l'acusat sinó també sobre el seu— i que agafa el bisturí com un metge, tot i saber que pot fer del destí un instrument de mort, encara que li pesi, només aquell serà capaç de comprendre els conflictes dels servidors del dret, i només aquell serà capaç d'escriure la tragèdia de la justícia. Potser llavors sorgirà una obra que, per sobre de totes les acusacions del moment, aspiri a la eternitat com un crit de desesperació humana.

SERVATIUS (Dr. i president de l'Audiència Provincial), «**Sobre el mateix tema**». *Deutsche Richterzeitung*, 1929, núm. 6, p. 232. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 480. La forma d'expressar-se per part dels juristes de Berlín al voltant de la representació de l'obra bruckneriana *Els criminals* resulta bastant incomprendible, gairebé estranya, per a amplis sectors del món judicial. Ens referirem primer a la crítica que el president del senat, el doctor Lindenau, va dedicar a l'obra a la pàg. 50 del *D. Richterzeitung* de 1929. Com que respecta tant els interessos de l'art, fa que els interessos de la justícia i del cos de jutges es vegin fortament relegats. La crítica venia a concloure que l'art escènic necessita colors estridents i contrastos, i els juristes no cal que reaccionen amb una sensibilitat extrema. Això, en realitat, encoratja els escriptors a fer altres proeses semblants. També proporciona a l'autor causes atenuants pel que fa a la distorsió dels processos i al registre i caricatura de les persones del tribunal i, finalment, només expressa l'esperança que «el teatre alemany, en la seva nova llibertat, sigui conscient de la responsabilitat que té com a principal portador que és de la clau que obre els cors de

²⁷⁵ Goethe (2009). *Faust. Primera Part de la Tragèdia*. Cambra d'Estudi, v. 1978. Traducció de Jaume Ortola. Riurau Editors: Barcelona, p. 88.

la gent». Però en cap moment critica la direcció del teatre que ha dut aquesta obra tendenciosa a l'escenari.

Més efectiva i agraïda és la crítica que fa el president del senat, el Dr. Caspari, a la pàg. 233 del *Richterzeitung*. Almenys aquí es fa referència explícita a la deslleialtat dels mitjans dels que s'ha servit l'autor de l'obra per dibuixar un ordre jurídic utòpic que creu arribarà en un futur i també es mostra com, per mitjà d'aquesta caricatura de la nostra justícia, es vol fomentar entre el públic la creença que la nostra jurisprudència és realment així i, en definitiva, la desconfiança entre el poble envers la justícia. Però en aquesta crítica tampoc apareix cap mena de retret a la direcció del teatre, al contrari, encara s'agraeix que hagi fet possible que els juristes de Berlín hagin vist l'obra gràcies a les funcions especials per a ells.

Ambdues crítiques són, segons la meva opinió, massa indulgents davant d'una obra tendenciosa com aquesta que farà el seu camí per tots els escenaris d'Alemanya per enverinar l'ànima de la gent i inculcar-li una idea equivocada del dret, de les necessitats jurídiques i de la jurisprudència. Qui llegeix l'obra amb atenció reconeix de seguida que, si es duu a terme tal com està concebuda, es pretén anar contra les penes estatals en general i contra les disposicions de l'ordre jurídic en particular, que no fan més que vetllar per l'ordre públic, per la vida que neix, per la salut i la neteja que són normals en una població, i per la seguretat d'una justícia ordenada (jurament obligatori). També es veu de seguida que s'ha escollit el tribunal i les persones implicades en la justícia, concretament els jutges, per fer de cap de turc. I tot això amb un tramat d'escapes del darrere i falses declamacions plenes de sofisme que per als entesos no tenien gaire força probatòria, però per a la massa resultaven d'allò més impressionants i convincents. Si el Dr. Lindenau volgués atribuir a l'autor la persecució d'un objectiu ideal, hauria d'haver rebutjat completament, com a mínim, els mitjans empleats que allunyen l'obra de l'art vertader. Aquests mitjans, especialment els components sexuals i l'especulació pública més sensacionalista, fan dubtar seriosament de la pretensió d'assolir fites més elevades. Sembla que només l'actor amb la seva interpretació pugui elevar l'obra a un nivell superior.

Però en general, tampoc en l'art interpretatiu s'acaba de sortir del fang. Això es fa molt evident pel fet de representar-la en una gran ciutat occidental. El teatre que l'acull sembla que veu com a tasca principal no escatimar mitjans en la posada en escena de l'obra per posar en ridícul el tribunal i els processos judicials durant les escenes de judicis. La major part del públic, que al principi havia mostrat certa reserva davant les expressions de carrer més grolleres, va contestar aviat totes les impertinències banals i malintencionades que l'autor va posar en boca d'acusats i testimonis amb crits i forts aplaudiments. Qui ha llegit l'obra i l'ha vist d'aquesta manera no pot entendre com pot la direcció d'un teatre que es preï una mica treure aquesta obra de l'oblit que es mereixeria. Un té la impressió que la direcció d'aquest teatre que porta aquesta obra sensacionalista a l'escenari no és conscient del tot de la responsabilitat que deu al seu públic ni del fet que ha posat aquest sentiment de responsabilitat darrere les ganes de fer caixa. Tenint en compte el contingut i la tendència de l'obra, que demanen a crits la censura, un profà en la matèria troba escandalós que la direcció del Deutsches Theater faci arribar invitacions als juristes de Berlín. Cal suposar que la majoria de juristes no coneixia el contingut de l'obra, si no, no s'entén que no declinessin en massa la invitació. No som tan pobres com perquè una invitació gratuïta hagi de determinar que suportem una cosa així. En definitiva, no s'entén que un informe com el del president del senat, el sr. Caspari, digui que l'obra ha provocat forts aplaudiments entre els juristes (enlloc d'un silenci glacial) o és que potser aquests aplaudiments només anaven dirigits a l'art escènic? La qual cosa és de suposar, ja que a Berlín es vigila prou de no respondre una empenta amb un simpàtic bravo. Realment fa falta que ho acceptem tot?

Fragment de:

Thea STERNHEIM, *Diaris 1903 – 1971*²⁷⁶

Berlín, Meierottostrasse 10, 29 d'octubre de 1928

[...]

He anat al vespre amb Moiby al Deutsches Theater: *Els criminals* de Bruckner. Només és una seqüela de *Leiden der Jugend*²⁷⁷, una de les moltes obres en les que no falten

²⁷⁶ Thea Sternheim. *Tagebücher 1903 – 1971* [«Diaris»]. Selecció i edició a càrrec de Thomas Ehrsam i Regula Wyss per encàrrec de la fundació Heinrich Enrique Beck. Volum 2, 1925 – 1936. Göttingen: Wallstein Verlag, 2002.

²⁷⁷ Amb *Leiden der Jugend* es deu referir a *Krankheit der Jugend* (*El mal de la joventut*)

assassinats, violacions i avortaments. El contingut és el d'una novel·la de detectius, amb aplicacions pràctiques de caire moralista; tot plegat, un embolic de problemes causats per egòlatres neoromàntics. La forma s'ha reduït a una nul·lilitat grotesca.

Ens saluda Klaus Mann, que creu que és una obra excel·lent.

Moiby també està d'acord i protesta enèrgicament contra el meu rebuig. No pot ser que només trobi bons Stendhal, Gide i Huysmans. «Com que no pot ser!», vaig respondre jo, «que una persona gràcies a l'amor que sent per Stendhal, Gide i Huysmans sigui finalment capaç de trobar una mesura per a les coses!»

Fragment de:

Diaris del comte Harry KESSLER, 1926 – 1937²⁷⁸

[...]

Berlín, 1929, dilluns 28 d'octubre.

Amb el Max²⁷⁹ al Deutsches Theater: *Els criminals* de Bruckner. Obra tendenciosa contra la justícia. Motiu principal: «Tots som criminals» o el que és el mateix, no hi ha criminals sinó tan sols circumstàncies, *milieus* que provoquen actes criminals; de la mateixa manera que les aigües d'un pantà creen flors (la tesi de Rousseau). Com a producte artístic, l'obra em va semblar en la línia de *L'Honor* de Sudermann i les obres tendencioses de Brieux com *La Robe rouge*²⁸⁰, ni pitjor, ni millor. Només l'escenari en sis departaments i la gran ostentació dels motius homosexuals li donen una aparença de “modernitat”. En realitat, el tema homosexual apareix de manera més àmplia i oberta que a *Bibi*²⁸¹ de Heinrich Mann, i el públic no s'escandalitza gens, ni en les escenes finals, força explícites, en les que un jove elegant al seu *boudoir* (així és com s'ha de designar segons el decorat) besa i acarona un noiet ros i ben plantat d'uns setze anys. Per al públic del teatre, aquesta qüestió ja està clarament superada, ben just que sigui encara actual. Hom accepta l'atracció sexual entre una dona i una altra dona, o entre un home i un noi com si fos la cosa més natural del món, igual que a l'antiga Grècia; això sí, de

²⁷⁸ Comte Harry Kessler (2010). *Tagebuch 1926 – 1937*. Roland S. Kamzelak et al. (ed.). Stuttgart: Klett Cotta, p. 219.

²⁷⁹ Max Goertz.

²⁸⁰ Eugène Brieux (1900). *La robe rouge (Die rote Robe)*. Peça en quatre actes.

²⁸¹ Novel·la curta de Heinrich Mann.

moment només al teatre! Als tribunals (en el procés de Husmann²⁸²) encara s'interroga experts dies i dies per esbrinar què vol dir que dos nois d'institut s'hagin masturbat junts. Un noi que té relacions sexuals amb un altre es veu de seguida com una mena de monstre capaç de tot, fins i tot de matar; quan tothom sap que les relacions sexuals entre noiets són el pa de cada dia en totes les escoles del món i no necessàriament es tracta d'homosexualitat. [...]

Fragment de:

Klaus Mann, *Mefisto*.²⁸³

[...]

Primer és només un paper petit amb el qual es fa notar; el paper és insignificant, però parlen d'ell; els diaris citen ja «el ben dotat senyor Hendrik Höfgen»; de fet, dins d'aquella obra russa només ha pogut interpretar un jove camperol embriac, que trontolla per l'escenari, passa després a balbucejar, i finalment a dansar. Però com balbuceja, i sobretot com dansa! El públic berlinès és arrossegat pel dòcil alumne de la princesa Tèbab; esclata en aplaudiments quan ha acabat la intervenció. Amb quin arravatament mou els membres aquest xicot! Tothom s'omple la boca de lloances per l'expressió extàtica que han observat en el seu rostre durant la dansa. Rose Bernhard, que ha reunit al seu voltant, dins el buffet, els senyors de la premsa i les dames de la bona societat, constata: «Hi ha alguna cosa de dionisiac en aquest home!»

El públic, distret per mil preocupacions i plaers, torna a oblidar el nom del frenètic ballarí. Però els iniciats —que són els que interessen— prenen nota del primer èxit berlinès de Hendrik. I del segon en parla tota la capital.

²⁸² El 1928 va tenir lloc el procés contra Karl Hußmann, sospitós d'assassinar el seu amic Helmut Daube. L'orientació sexual va tenir una gran importància en tot el procés.

²⁸³ Cita extreta de: Klaus Mann (2001). *Mefisto*. Traducció de Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, p. 196-200.

Els personatges de la novel·la estan més o menys inspirats en les persones següents: Hendrik Höfgen => Gustaf Gründgens, Rose Bernhard => Gustl Mayer, Richard Loser (Katz) => Ferdinand Bruckner, Oskar H. Kroge => Erich Ziegel, el Professor => Max Reinhardt, Dora Martin => Elisabeth Bergner.

En una peça sensacional, en un muntatge que crida l'atenció, l'actor Höfgen assoleix de concentrar damunt la seva persona una gran part de l'interès del públic i de la premsa. Del seu treball se'n parla més que de l'autor de l'emotiu drama *La culpa* —aquell misteriós desconegut, la personalitat enigmàtica del qual és el tema preferit de discussió en els cafès i les oficines dels teatres, en els salons i les redaccions dels diaris. Qui és l'escriptor que s'amaga darrere el pseudònim de Richard Loser i que, en la seva tragèdia, descriu una quantitat tan trasbalsadora de misèries, iniquitats i confusions? On trobar l'home que té el do de menar-nos per un laberint de tràgiques i sòrdides complicacions, que coneix i mostra tanta depravació, tanta passió pervertida, tant de sofriment i tortura? No hi ha dubte: l'autor d'aquest drama esglaiador i apassionat, que reuneix els més diversos elements estilístics —tan simbolistes com naturalistes— d'una manera eficaç i plena de coratge, ha de ser un marginat: un solitari que es manté lluny del tràfec del mercat. La gent de lletres, sempre plens de malfiança envers la pròpia professió, juren que no es tracta d'un home de lletres. No té ofici; tot en ell és originalitat genial. Mai no havia escrit ni una ratlla fins avui. És un jove neuròleg..., pretenen de saber alguns iniciats, i viu a Espanya. No contesta les cartes i les negociacions amb ell es fan a través de diversos intermediaris; tot això és considerat d'un interès enorme; la gent en parla febrilment en els cercles que es consideren al dia.

Un jove neuròleg que viu a Espanya: la versió té força versemblança, la gent hi creu, s'imposa. Només un metge dels nervis pot ser tan versat en aquelles degeneracions de l'ànima humana que condueixen a uns crims tan horribles. Com hi entén! En el seu drama surten tots els pecats. És una societat de damnats la que actua i sofreix en aquesta obra. Cada persona que hi apareix sembla portar un tenebrós senyal al front: les senyores del Grunewald i del Kurfürstendamm s'hi queden extasiades.

Però de tots aquells degenerats, el més degenerat és Hendrik Höfgen, i per això és també el més aplaudit. La seva faç lívida, diabòlica, la seva veu enrogallada i somorta indica que té familiaritat amb tots els vicis i que fins i tot en treu beneficis econòmics. Aparentment, és un xantatgista de gran estil: tot somrient amb aire canallesc, ocasiona sense escrúpol la perdició dels nois joves, un dels quals se suïcida enmig de l'escenari. Hendrik, amb les mans a les butxaques, el cigarret a la boca i el monocle a l'ull, passa

de llarg pel costat del cadàver. Entre esborronaments, el públic se n'adona: aquell home és l'encarnació del mal. És tan íntegrament i perfectament pervers com molt poques vegades arriba a passar. Més d'un cop, ell mateix sembla espantar-se de la seva absoluta dolenteria; llavors se li posa una cara rígida, blanca; els ulls de peix, amb una lluïssor de pedres precioses, tenen una desviació desolada, i a les temples sensibles s'accentua el tret de sofriment.

Davant el públic benestant de l'Oest berlinès, Höfgen representa la depravació extrema, i fa sensació. La depravació com a plat exquisit per a gent rica: Höfgen ho aconsegueix. I com! La seva gesticulació facial, alhora fatigada i tensa, és admirada; són molt admirats els seus moviments d'una desmenjada morbidesa i d'una graciosa malícia. «Es mou com un gat», diu amb entusiasme la senyoreta Bernhard, que es deixa dir «Rose» per ell. «Un gat pervers! Oh, quina perversió sublim!» La manera de parlar de Hendrik..., un ronc xiuxiueig que de tant en tant es transformava en un cant encisador..., era ja copiada pels col·legues dels teatres menys importants.

—No tenia raó, jo? Està passant alguna cosa amb ell — diu Dora Martin al Professor, que ja no la pot contradir.

—Bé, sí —contesta ell entre grunyits i tot movent la llengua dins la boca amb aire meditabund.

En el fons, continua sense prendre's seriosament «aquest Höfgen»; tan poc seriosament com sempre se l'havia pres Oskar H. Kroge. “Un comediant”, pensa el Professor, igual que Kroge.

Un comediant fascinator: els crítics ho creuen així, les senyores riques ho creuen així, la senyoreta Bernhard ho creu així, els col·legues no ho poden negar. La peça *La culpa* deu la seva extraordinària força d'atracció en gran part al treball de Höfgen. Pot ser representada cent vegades seguides, el Professor hi guanya una pila de diners; i s'esdevé un fet increïble: apuja el sou de Hendrik abans que s'acabi la temporada, sense que cap contracte l'obligui a fer-ho. La senyoreta Bernhard i el senyor Katz ho han aconseguit del seu il·lustre cap.

Potser l'obra s'hauria pogut representar fins i tot cent cinquanta o dues-centes vegades; però gradualment van sorgint uns rumors sobre l'autor que refreden els ànims. No és un estrany neuròleg d'Espanya, es comenta de sobte. No és un marginat que està familiaritzat només amb els abismes de l'ànima human, ingenu, ignorant dels trivials misteris de la «professió». No es tracta, doncs, de cap noble desconegut, sinó senzillament del señor Katz, amb qui tothom s'ha hagut de barallar una vegada o altra. La decepció és general. El señor Katz, el rutinari administratiu, ha escrit el drama *La culpa!* De cop i volta tothom troba que l'obra és un cúmulo d'horrors vulgars, tan mancats de bon gust com insignificants. Tothom se sent entabanat i té l'opinió que tot plegat és una gran insolència del senyor Katz. És el senyor Katz un Dostoievski? Des de quan?, es pregunta excitada la gent dels cercles que donen el to. El senyor Katz és l'assessor comercial del Professor..., un càrrec prou envejable. Ningú no li concedeix el dret de fer-se passar per neuròleg espanyol i de baixar als abismes. El drama *La culpa* ha de ser retirat.

Una opinió pública capritxosa deixa caure Katz, però Höfgen s'ha imposat i, amb la seva esbalaïdora perversitat, s'ha guanyat definitivament el cor de tothom. Cap a la fi de la seva primera temporada berlinesa, pot estar content i de bon humor: arreu és considerat el gran actor del futur, l'estrella en ascens, la conspícua esperança. El seu contracte per a la temporada següent, 1929-1930, té ja un aspecte ben diferent del que fineix: la paga és gairebé triple; el Professor, remugant i botzinant, no té altre remei que acceptar-ho, perquè la competència va darrere de Höfgen.

—Bé, ara sí que es pot permetre tantes camises noves i tanta aigua de lavanda com vulgui —diu el Professor a la seva nova estrella.

Aquest li respon amb un somriure encantador:

—Aigua de colònia, senyor professor! Només faig servir aigua de colònia!

6.2.2. París, 1929

- *L'Ami du peuple du soir*

LASSERRE, Jean, « Les générales au Théâtre des Arts. *Les Criminels* ». Pièce en trois actes de M. Fernand Bruckner; traduction française de M^{me} Steinhof et M. André Mauprey. *L'Ami du peuple du soir*, 23-XI-1929. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlin: Weidler, p. 534-535.

M. Fernand Bruckner est cet auteur inconnu dont personne ne sait qui il est, ce qu'il fait, s'il a de la barbe ou si c'est une femme. Mais si M. Fernand Bruckner se cache ainsi, c'est peut-être pour éviter le contact de ses semblables qu'il considère sans indulgence —*les Criminels* le prouvent bien.

Les Criminels, ce sont tous les habitants d'une maison qui —pour nous— laisse tomber ses murs. Ne croyez pas que M. Fernand Bruckner ait spécialement choisi cette maison, que ce soit une prison ou un mauvais lieu: c'est une maison comme toutes les autres et ce serait une de ces autres maisons dont nous pénétrerions l'intimité que nous y découvririons autant de criminels, de canailles, de fous dangereux, d'invertis, de menteurs, d'avares, d'empoisonneurs, d'agents véreux, de mégères, de pères indignes, de fabricants de lettres anonymes, de médecines marrons, de maitres-chanteurs, etc...

C'est assez piquant.

Mais il y a une justice!

Après nous avoir montré la maison, M. Fernand Bruckner nous montre le tribunal, il nous en montre même quatre à la fois. Ici, les criminels, canailles, etc., sont jugés. Mais par qui? Les juges sont eux mêmes des canailles, des imbéciles, des sois, des aveugles, des sourds, des fous, des gâteaux, etc...

On devine comment la justice est appliquée.

Or, dans la maison, il y avait tout de même deux êtres normaux. Ceux<->là<> seulement sont condamnés et, au troisième acte, tandis que les criminels ont repris tranquillement possession de leurs appartements, l'un des deux innocents est au bain et l'autre attend qu'on lui coupe la tête.

A force de paradoxes, de tours inattendus et de pirouettes, M. Fernand Bruckner nous amuse beaucoup. Le deuxième acte – devant les tribunaux – est celui qui a le mieux porté.

Enfin, M. Fernand Bruckner n'est pas dénué de toute psychologie: il y a dans sa pièce une femme amoureuse, terriblement jalouse et affreusement bête, parfaitement inintelligente et stupide —la cuisinière Ernestine— qui, par haine d'une rivale, pour punir celui qu'elle aime —le chauffeur Gustave— de l'avoir trompée, la laisse aller à l'échafaud, alors que c'est elle qui est coupable. M. Fernand Bruckner en a réussi une peinture merveilleusement vivante et simple qui amuse et révolte en même temps.

Mmes Pitoeff, Marie Kalf, Mayane, Janine Maubant, Raymone, Reichen, Lise Berthier; MM. Pitoeff, Alfred Penay, Claude Sanda, Jean Riveyre, Christian Gevard, Valbert Hey, Adrien Troussel, etc., toute l'excellente troupe du Théâtre des Arts ont animé avec esprit cette pièce jouée dans un rythme excellent, rapide et gai même dans les moments les plus tristes, qui rend parfaitement le ton de l'auteur.

- Berliner Tageblatt

BLOCK, Paul, «Bruckners *Verbrecher* in Paris», *Berliner Tageblatt*, 23-XI-29 (*Abendausgabe*). A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlin: Weidler, p. 533-534.

Unser Korrespondent meldet uns: Das Schauspiel *Verbrecher* des geheimnisvollen Ferdinand Bruckner wurde gestern in einer Generalprobe des Théâtre des Arts der Pariser Kritik und einem sehr gewählten Publikum von Theaterfreunden und Theaterkennern gezeigt. Der Erfolg war sehr gross. Applaudiert wurde bereits das Bild des ersten Aufzuges, der Einblick in die sechs Räume des Bürgerhauses, in deren dumpfer Atmosphäre das Schicksal aus armen Sklaven des Lebens und des Leibes *Verbrecher* macht. Die Gerichtsszenen des zweiten Aktes schlugen durch. Nach jedem der wechselnden Bilder folgte Beifall, und am Schluss dieses Aufzuges war der Erfolg so stark und echt, dass mit diesem Eindruck allein bereits eine lange Reihe von Aufführungen gesichert ist. Auch der dritte Akt ist auf der Höhe des Erfolges. Einige Zuschauer schienen befremdet zu sein durch die für Paris unerhörte Kühnheit des

Dialogs der Homosexuellen, aber der tiefe Ernst des Dichters erzwang sich Respekt. Als am Schluss der Spielleiter, und Hauptdarsteller Pitoëff nach französischer Sitte den Namen des Autors ankündigte, dankte der Beifall für einen ungewöhnlich interessanten Theaterabend. Wenn die Pariser Presse das Urteil des Publikums bestätigt, dann wird das Werk ein Erfolg für die Saison.

Inszenierung und Aufführung waren jedes Lobes wert. Es ist nicht leicht, in Paris ein Stück dieser Art darzustellen, das auf ganz anderem Boden geboren ist. Ich kann es mir vorstellen, welche Wirkung von Lucie Höflich ausgegangen ist, deren Menschentum in Berlin die Gestalt der Göttin Ernestine erfüllt hat. In Paris spielte Ludmilla Pitoëff diese Art, und die Tönung der Figur war mehr nach dem böhmischen Familiennamen der Ernestine Puschek gefärbt. Klein, hager, mit grossen, glaubenden Augen, ein Arbeitstierchen mit verborgener Glut, stand diese Königin Pitoëff in ihrer Küche und vor Gericht, und wie eine Wildkatze sprang sie der Räuberin ihres armen Glücks an den Hals. Eine ganz grosse künstlerische Leistung, das Beste, was die Pitoëff seit ihrer Johanna²⁸⁴ uns gegeben hat. Den Kellner spielte Pitoëff sehr wirkungsvoll aus den frechen und gutmütigen Lumpen hinaus, dessen Hand die Frauen umstreichelt und von den Frauen zu nehmen versteht. Auch sein Erfolg war gross und verdient. Von den übrigen Rollen des Stücks war keine falsch oder ungenügend besetzt. Das Bild des Schwurgerichts im Gerichtsakt mit den vom berufsmässigen Stumpfsinn bis zur Lüsternheit gestuften Physiognomien der Richter erinnerte an Daumier; diese Szenen machten den stärksten Eindruck, da sie dem von Sensationsprozessen aufgepeitschten Interesse der Pariser Bürger besonders entsprachen. Was in diesem Akt auf der Bühne gesprochen wird und geschieht, ist Tagesgespräch der Pariser Zeitungen.

Gut war auch, soweit sich das ohne Kenntnis des deutschen Textes beurteilen lässt, die Übertragung von Madame Steinhoff und André Mauprey.

Ein Erfolg für die Pitoëffs und ihre Bühne, und ein Erfolg für die deutsche moderne Bühnendichtung, falls Ferdinand Bruckner wirklich ein Deutscher oder ein Österreicher ist. Wenn der kluge Anonymus gestern als Zuschauer verkleidet zugegen war, dann muss er eine Freude über das Verständnis der Pariser Theatermenschen gehabt haben.

²⁸⁴ Die Johanna in Shaws gleichnamigen Stück *Die Heilige Johanna*.

Darauf allein kommt es an, nicht darauf, ob Bruckner wirklich Bruckner heisst. «Was ist ein Name?» fragt Julia²⁸⁵, deren verliebtes Mädchenherz mit der armen Ernestine Puschek sicherlich Mitleid gehabt hätte.

Traducció:

El nostre corresponçal ens diu: l'obra "Criminals" del misteriós Ferdinand Bruckner es va representar ahir en un assaig general davant la crítica de París i d'un públic molt selecte format per amics i experts teatrals. L'èxit va ser molt gran. Només començar el primer acte ja es va aplaudir la imatge: es veien sis habitacions d'una casa amb els seus habitants, l'ambient feixuc de la qual fa que els pobres esclaus del seu cos i de la vida es tornin criminals. Les escenes de judici del segon acte van ser molt reeixides. Cada vegada que canviava una escena sonaven els aplaudiments i, al final de l'acte, l'èxit era tan gran i tan real que aquesta impressió deixa ben clar que els esperen un munt de representacions. El tercer acte també està a l'altura de l'èxit. Alguns espectadors semblaven sorpresos per l'atreuiment, inaudit a París, dels diàlegs dels homosexuals, però la profunda seriositat de l'autor exigia respecte. Quan al final el director i actor principal, Pitoëff, va anunciar, segons el costum francès, el nom de l'autor, els aplaudiments van agrair la vetllada teatral interessant com poques. Si la premsa parisenca confirma el judici del públic, llavors l'obra esdevindrà un èxit de la temporada.

La posada en escena i la representació mereixien tots els elogis. No és fàcil representar a París una obra així, nascuda en un lloc completament diferent. Em puc imaginar quin efecte causava Lucie Höflich a Berlín, amb la seva humanitat omplint la figura de la deessa Ernestina. A París va ser Ludmilla Pitoëff qui va fer aquest paper, donant un toc colorit al personatge que responia més aviat al cognom de Bohèmia de l'Ernestina Puschek. Petita, escanyolida, amb uns ulls grans i pietosos, una bèstia de càrrega amb una ardor latent, així és com la reina Pitoëff s'estava plantada a la seva cuina i davant el tribunal i, com una gata salvatge, saltava al coll de qui li havia robat la seva pobra felicitat. Un treball artístic brillant, el millor que ens ha donat la Pitoëff des de la seva

²⁸⁵ *Romeo und Julia*, 2. Auszug, 2. Szene.

*Johanna*²⁸⁶. Sensacional el cambrer que feia Pitoëff traient tota la part descarada de pocavergonya bon jan que acarona les dones i sap prendre el que elles li donen. El seu èxit també va ser gran i merescut. De la resta de papers de l'obra, no n'hi va haver cap en què l'actor triat no fos adequat o no hagués estat a l'altura. La imatge del jurat a l'acte dels judicis, amb les fisiognomies dels jutges que anaven des de l'apatia professional fins la luxúria, recordava a Daumier; aquestes escenes deixaven una impressió d'allò més profunda, ja que responien especialment a l'interès dels ciutadans parisencs, atiat amb tot de processos sensacionalistes. Allò que es diu i que passa a l'escenari en aquest acte és el que diuen cada dia els diaris de París.

També va ser bona l'adaptació de *Madame Steinhoff* i *André Mauprey*, fins on es pugui jutjar sense tenir en compte el text alemany.

Un èxit per als Pitoëffs i el seu teatre i un èxit per al teatre modern alemany, en cas que Ferdinand Bruckner sigui realment alemany o austríac. Si aquest personatge anònim i intel·ligent va ser ahir, disfressat, entre els espectadors, devia tenir una alegria en veure tanta comprensió per part del experts teatrals de París. Només es tracta d'això, i no de si Bruckner es diu Bruckner de veritat. «Què és un nom?», pregunta Julieta²⁸⁷, i el seu cor jove i enamorat segur que hauria sentit compassió per la pobra Ernestine Puschek.

- ***Le matin***

PRUDHOMME, Jean, « **Théâtre des Arts. *Les Criminels*** », *Le matin*, 25-XI-1929.

A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlín: Weidler, p. 536-537.

Cette pièce intéressante et curieuse jusque dans son étrangeté est d'importation germanique. Son thème? Les bouleversements profonds de l'existence que peut apporter chez les êtres l'exaspération sournoise, obscure, rusée de leurs instincts sensoriels. Ses aperçus? L'hypocrisie et le manque d'équilibre d'une société impuissante à différencier le bien du mal : les efforts parfois paradoxaux que nous tentons afin de dompter nos

²⁸⁶ La Joana en l'obra de Shaw del mateix nom, *Santa Joana*.

²⁸⁷ *Romeo i Julieta*, acte II, escena II.

passions. Ce sont là de sévères et audacieuses propositions que l'auteur traite longuement, minutieusement, mais avec science et autorité.

Sur la scène se dresse une maison dont la façade serait enlevée. Nous apercevons, ainsi et tour à tour, sept chambres dans lesquelles plusieurs actions se déroulent à peu près simultanément. Alfred Fischau aime la mère de son ami Frank Berlessen, le que est l'objet d'une passion anormale et que le code punit, ce qui le fait tomber entre les mains d'un maître chanteur. D'autre part, Olga Nagerle, dactylographe, en proie à la misère, essaie de se suicider avec son enfant: on réussit à la sauver, mais non son enfant et elle est inculpée d'infanticide. En troisième lieu, le garçon de café Gustave Tunichtgut, qui tire des femmes le plus clair de ses ressources et délaisse l'une de ses maîtresses, la cuisinière Ernestine Pushek. Celle-ci étrangle sa rivale et laisse peser le crime sur Gustave. Ne voyons là que le principal du sujet: les à-côtés sont nombreux et, grâce à eux, la cuisinière Ernestine, qui représente la morale ingénue, peut dire : «Nous sommes tous des criminels. »

Voilà pour le drame humain. Au second acte, le décor présente en coupe la cour d'assises et différents tribunaux. C'est alors une tragi-comédie satirique, mordante et désolante, car elle tend à démontrer que la loi ne frappe jamais le crime. Seule, noire conscience nous juge.

Au troisième acte, Gustave, condamné à mort, expie le crime qu'il n'a pas commis, celui d'Ernestine, laquelle s'empoisonne. Olga est frappée: on arrête Frank. La vie continue et reste belle pour les êtres amoureux, indifférents et égoïstes. La réalisation, l'interprétation de cette œuvre ont certainement suscité des difficultés exceptionnelles, il faut le reconnaître.

Pourtant, la peinture dramatique ou ironique est frappante: les couleurs ne s'en affaiblissent jamais. Quoique touffu et compliqué, le spectacle attire singulièrement qui y assiste. On ne saurait donc que louer les interprètes: Mme Ludmilla Pitoëff et M. Georges Pitoëff, Mm Marie Kalff, Raymone, Marguerite Mayane, MM. Jean Ayme, Henry Gaultier, Jean Riveyre, etc.

- *Paris-Soir*

REBOUX, Paul, « *Les Criminels. Cette pièce à compartiments, amusante comme un roman à tiroirs, a réussi* ». *Paris-Soir*, 25-XI-1929. A: Moreno, Joaquín (2015). *Zu den Bänden 1 Schauspiele: Texte, Kommentar und Dokumentation*. Berlin: Weidler, p. 535-536.

On a prétendu injustement que j'avais un parti pris contre M. Pitoëff. Voici la vérité. Quand il m'ennuie, je les dis. Quand il triomphe, comme hier soir, je prends un plaisir sans ombre à le proclamer. Il est juste que, après tant d'efforts, il ait une récompense. Et je souhaite d'un cœur sincère que les Criminels lui donnent autant de loisirs qu'un directeur peut en tirer d'une Jeanne d'Arc, d'une Marius ou d'une Volpone.

Cette pièce est étrangère, comme il sied ...

Avez-vous remarqué qu'on nous a offert aux Mathurins une pièce écrite par un Anglais. Celle d'avant-hier était l'œuvre de deux Russes. Celle d'hier soir était l'œuvre d'un Allemand. Ce soir, nous entendrons une comédie américaine.

Les salles parisiennes ont réalisé la Société de Nations. La monnaie internationale? Elle est déjà en cours. Comment? Par les pièces de théâtre.

Celle-ci a beaucoup plus.

Son auteur a cette particularité de ne pas exister. Bruckner est un pseudonyme qui cache, je crois, l'ancien directeur du théâtre berlinois de Renaissance, le théâtre Pigalle de là-bas, ou presque.

Mais les adaptateurs de cette œuvre, qui s'est jouée avec un persistant succès dans toute l'Europe central, nous sont connus.

M. André Mauprey a été mêlé à toutes les grandes manifestations d'art théâtral de ces dernières années.

Mme Steinhof est une Française mariée à un des maîtres de l'art décoratif viennois. Le professeur Steinhof mérite d'être mentionné à ce sujet. Entre Vienne et Paris, il travaille, avec Mme Steinhof, à réaliser le plus possible d'accords intellectuels. Avec un zèle admirable, et dans l'intérêt commun des deux pays, il s'applique à dissiper les malentendus, à mettre en valeur les mérites réciproques, et cela avec un esprit de justice, un dévouement, une abnégation, auxquels il est juste de rendre hommage.

Cette pièce, surprenante par son originalité, fait songer à la vieille histoire du Diable boiteux. Mais ce n'est pas le toit d'une maison, qui se soulève ainsi qu'un couvercle. C'est le mur de la façade qui s'abat, laissant voir sept pièces, sept cellules d'abeille, dont chacune est le décor d'un drame ou d'une comédie.

Les humains qui servent de marionnettes à ces spectacles alvéolaires sont de pauvres pantins gouvernés par les ficelles de l'instinct génésique. Une mère de famille est aimée par un gigolo. Un jeune homme a des passions hors de nature. Une dactylo tue son enfant. Un garçon de café se prodigue dans divers lits féminins. Une cuisinière assassine une tenancière de bar.

Au deuxième acte, les cases contiennent des salles de tribunal où les héros infortunés de tant d'aventures comparaissent devant la justice, ce qui permet à l'auteur d'énoncer avec une originalité admirable un nombre d'idées générales sur l'innocence et la culpabilité, sur l'infirmité des règles humaines. Mais jamais ces idées ne s'alourdissent ni ne s'empâtent. L'action continue, allègre, mêlée de drôleries profondes. L'effet a été excellent. Le public a écouté d'un bout à l'autre, sans un moment de fatigue, ces développements menés avec un art magistral.

Quant au troisième acte, s'il a paru un peu confus en son ironie, c'est sans doute parce que nous étions trop chargés de souvenirs, et un peu las d'avoir été si abondamment intéressés et divertis.

**

M. Pitoëff a été excellent. Il a composé son rôle avec un esprit, une légèreté, une vie, qui méritent des louanges chaleureuses.

De même, M. Jean Ayme a eu, pour conduire les débats d'un des tribunaux, une autorité et une drôlerie de premier ordre.

Mme Pitoëff a été remarquable, elle aussi. Et toute la troupe du théâtre de Rodolphe Darzens mérite d'être citée à l'ordre du soir, sur le bulletin de cette victoire.

- *Journal*

G. de P., « **LES CRIMINELS au théâtre des Arts** ». *Journal*, 26-XI-1929.

Si cela continue, les agences de théâtres vont faire une sérieuse concurrence aux agences de voyages, car, sans nous déranger, nous aurons bientôt, avec les spectacles de Paris, fait le tour du monde. Cette fois-ci, nous voilà en Allemagne: ne nous en plaignons pas, car la pièce est une des plus remarquables que le théâtre de Rodolphe Darzens, cependant si fertile en découvertes, nous ait jamais révélées. Son auteur, Allemand ou Autrichien, n'a jamais fait connaître qu'un pseudonyme: Ferdinand Bruckner. Il s'agirait, paraît-il, d'un auteur dramatique devenu impresario, mais peu importe; j'ajouterai que la traduction française est de Mme Steinhof et de M. André Mauprey. C'est une pièce allemande par excellence par sa mentalité très spéciale, plus près que la notre de la nature, mais une pièce véritablement intéressante par ses idées et par sa présentation.

Au lever du rideau, qui représente une façade de maison, nous voyons la scène divisée en hauteur et en largeur en sept compartiments : le rez-de-chaussée à droite, est habité par une famille ruinée ; la mère, encore fort jolie, loue des chambres, l'une à l'étage supérieur à un jeune homme, camarade de l'un de ses fils ; au milieu, c'est la cuisine, au-dessus, une chambre louée à un garçon de café sans place; à gauche, au rez-de-chaussée, l'arrière-boutique d'un bar tenu par une femme de moyens assez légères ; au-dessus, un étroit logement où une noble dame ruinée vit, on ne sait comment, avec son fils et sa fille. Dans le sous-sol, enfin, sous le bar, il y a une dactylographe enceinte qui travaille et dont l'enfant est retenu à sa naissance par la cuisinière Ernestine qui veut le faire passer pour le sien afin de s'attacher son amant. Tous ces compartiments s'éclairent successivement ou simultanément, suivant les besoins de l'action. Vous me direz que pareille présentation scénique a déjà été essayée par M. Lenormand, mais il ne s'agissait alors que de faciliter la succession de nombreux tableaux ne comportant que quelques répliques. Avec notre auteur anschlussien, le procédé prend une autre envergure. Il devient littéraire et caractérise d'une façon surprenante le genre très moderne de la pièce.

Je l'ai signalé déjà, longtemps avant la guerre, le théâtre devient chaque jour plus déterministe, plus social et moins individuel: le caractère est déterminé par le milieu, les humaines ne sont plus que des pantins manoeuvrés par des fils sociaux, ce n'est plus l'évolution d'un caractère que nous demandons à la scène, mais la vision des rouages sociaux qui se commandent et s'entremêlent devant nos yeux comme les rouages d'une montre. Or, c'est comme l'intérieur de cette horloge sociale qui nous apparaît sur la scène du Théâtre des Arts: tout grouille, tout s'agite dans chaque case, tout s'entremêle, c'est le destin antique devenu mécanique moderne. Tous ces gens-là sont criminels comme nous les sommes tous ou pouvons le devenir sous l'empire des circonstances extérieures. Quelle justice jugera ces crimes? Tel est le problème que pose ce polydrame que l'on aurait pu intituler : JUSTICES.

Il y a tout d'abord, et avant tout, la justice intérieure de notre conscience : cette justice est impitoyable comme tout ce qui est inspiré par la nature même, seulement elle est individuelle, elle n'obéit qu'à l'instinct, elle est antisociale. Or, pour que l'on puisse vivre en société, on a créé une justice artificielle, celle des tribunaux composée de gens qui ignorent tout en somme de l'affaire qu'on leur présente et n'ont qu'à la juger de l'extérieur au point de vue social, en condamnent tout justement ce qui est en nous d'individuel, de hardi et de naturel. Ajoutez par ailleurs que cette justice de convention nous décharge de notre justice individuelle trop lourde à supporter et j'avoue que cette idée m'enchantait car elle m'est chère. Depuis toujours j'ai pensé que les institutions humaines étaient de commodes alibis inventés par l'homme pour se décharger de trop lourdes responsabilités. Atteindre à la perfection? Quel labeur surhumain! Autant pincer la perfection dans le ciel et s'incliner pieusement devant elle que de chercher à la réaliser. Pourquoi également se préoccuper des mille détails de notre vie sociale tandis qu'il est si commode de charger l'*Etat* de ce soin. La justice, ou ce sens, n'est-elle aussi qu'un alibi commode de la conscience.

Dans *Les Criminels*, nous verrons comme ce conflit ou plutôt cette opposition entre les deux justices: individuelle et sociale poussée au paroxysme. Et, au deuxième acte, sur la scène divisée en tribunaux et en cour d'assises dans le même palais de la justice, nous verrons juger socialement les «crimes» individuels révélés par les scènes successives

du premier acte. Nous entendrons flétrir et condamner au bain la pauvre et tendre dactylo qui s'est noyée avec son enfant, mais seule a pu être sauvée. «Naturellement» le juge n'admet point que ce geste fut dicté par un excès d'amour maternel. Nous verrons acquitter brillamment un immonde personnage grâce au faux témoignage d'un jeune homme menacé sans cela d'un odieux chantage : nous verrons surtout, en cour d'assises, condamner à mort le garçon de café accusé d'avoir assassiné la tenancière du bar. Or, ce n'est point lui qui assassina cette femme, mais bien la cuisinière Ernestine, sa bonne amie, dans un accès de jalousie farouche. Ce garçon de café, Gustave, est un brave garçon qui ne ferait pas de mal à une mouche, mais lui est un bellâtre, un homme à femmes qui se déplace gentiment de l'une à l'autre à coups de nageoires et qui inspira une violente passion à la petite cuisinière Ernestine: il s'est laissé séduire un soir par la tenancière du bar, il a oublié sa montre chez elle vers six heures et demie et Ernestine, soupçonneuse et survenant, a trouvé la montre chez la tenancière. Après une suite de scènes les plus violentes elle a étranglé sa rivale. Aucun doute, tous les témoignages de la police judiciaire concordent: c'est Gustave l'assassin. Lui, croit à une plaisanterie «puisqu'il n'est pas coupable». Il refuse de prendre la cour d'assises au sérieux, explique que ses «aveux spontanés» ne comptent plus parce qu'on les obtint de sa fatigue et même de sa pitié. Il y a là une suite des très belles scènes qui ont été acclamées. Mais la figure la plus étrange, la plus allemande, la plus véritablement implacable, c'est celle d'Ernestine qui, adorant son amour, n'hésitera pas, devant la cour, à rester butée, barrée, fermée, car dans sa dure tête de pioche, elle a jugé qu'une condamnation à mort devait, en toute justice, punir la trahison de Gustave. Quant à elle, mon Dieu, c'est fort simple: après avoir envoyé promener l'avocat qui, plus tard, viendra la supplier, dans sa cuisine, d'intervenir pour sauver son amour, elle s'empoisonnera car, elle aussi, s'est condamnée à mort pour être quille envers Gustave. Il est presque impossible de résumer une pareille pièce composée de pièces innombrables qui s'enchevêtrent. Ici, c'est la «noble mère» qui n'hésite point, pour faire vivre ses enfants, à vendre les bijoux que lui a confiée l'oncle Dietrich. Tandis que Liselotte poursuit le vieil oncle, nous verrons un autre jeune homme poursuivre avec désespoir une jeune tante livrée aux Anglais. Ici, un jeune homme sera dévoré par sa justice individuelle parce qu'il a fait un faux témoignage; la mère qui loue des chambres cédera aux jeune étudiant qu'elle loge, tandis qu'un de ses fils vole l'argenterie de la

famille et fait la noce avec des filles. La femme de chambres qui cède à tout venant deviendra une poule de luxe, celle, au contraire, qui veut rester vertueuse, sera tancée par son amant, le boxeur parce qu'elle ne sait pas voler ses maitres, se prostituer et se faire avorter. A chaque scène, la justice intérieure s'oppose à la justice extérieure et tout cela se raccorde avec une folie habileté que les mêmes phrases dites dans un sens, dans une des cases du théâtre, sont immédiatement r p ties dans un sens contraire par la case suivante qui s'allume. Tout est contradictoire dans cet ouvrage, comme dans la vie, tout s'enchaîne dans le même formidable engrenage social. Les scènes pittoresques, satiriques, les mots ironiques se succèdent avec une véritable maitrise: c'est du très bel art moderne, angoissant et pénétrant tout à la fois. Certains mots d chainent le fou rire, celui par exemple du garçon de café en cour d'assises lorsque le président lui demande s'il plaide l'irresponsabilité, s'il a été interné déjà dans une maison de fous? Le malheureux cherche dans sa mémoire: une maison de fous? Il a fait son service militaire.

Au troisième acte, après les jugements des tribunaux des hommes, c'est le jugement de la vie qui reprend, la cuisinière qui se tue, les scrupules qui s'oublient: on danse maintenant dans la chambre du bar où eut lieu le crime, on fait la noce dans les différents logements qu'étreignait l'angoisse du manque d'argent, et le père, responsable de l'enfant de la petite dactylo, écrit des mémoires philosophiques en attendant que son amie revienne du bain.

L'interprétation de cette œuvre infiniment diverse a été tout à fait remarquable avec Ludmilla Pitoëff qui, dans le rôle de la cuisinière Ernestine a composé la plus étrange figure de justicière primitive qui n'admet aucune transaction en matière de morale: la scène devant la cour d'assises, lorsqu'elle reste fermée aux supplications gentilles du bon garçon qu'elle adore et qui luit demande de déclarer, à lui seul tout au moins, qu'elle ne le croit pas coupable, est d'une grandeur peu commune. Pitoëff jouait le rôle du garçon de café; il l'a fait avec infiniment d'esprit, de sentiment et de justesse, et c'est une joie pour nous que de voir cet excellent artiste abandonner enfin ses litanies mystiques de th tre d'avant-garde, ses attitudes exasp rantes de génie incompris autant qu'inintelligible: il a fait là une remarquable création digne de son véritable

tempérament. Marie Ralf fut à merveille la dactylo faible et sentimentale, innocente et touchante victime des jugements humains: Raymone fut avec beaucoup de gaité et de talent la femme de chambre devenue poule de luxe pour qui la cour d'assises n'est qu'un guignol ridicule: Janine Maubant fut excellente également dans le rôle de la femme de chambre à qui la vertu ne réussit guère, et Marguerite Mayane d'une justesse étonnante dans le rôle de la tenancière assassinée.

Il faudrait citer encore Claude Jourda. Eve Cazalis, Christian Gérard, Jean Riveyre, d'autres encore, car tous et toutes nous ont présenté une pièce merveilleusement mise au point. Il faut avoir vu *Les Criminels*: c'est une des pièces les plus caractéristiques de notre temps.

- *Le Petit Parisien*

GINISTY, Paul, «Théâtre des Arts. *Les Criminels*». *Le Petit Parisien*, 30-XI-29, p. 7.

L'auteur de cette pièce, jouée un grand nombre de fois en Allemagne, en Autriche, a suivi le conseil du poète: Ami, cache la vie et répands ton esprit.

Il s'est contenté d'un pseudonyme et ne s'est pas fait connaître. Un ouvrage dramatique déposée par un inconnu et jouée peu de temps après n'est un fait qui serait assez rare chez nous!

L'écrivain qui signe Ferdinand Bruckner n'a pas une très bonne opinion de ses contemporains. Il présente en plus de trente petits tableaux qui se succèdent comme des images cinématographiques, la vie d'une maison, dont tous les habitants sont tarés. Cette maison loge un jeune voleur, un inverti, faux témoin en justice; la tenancière d'un bar, prête à tout, que sais-je? Toutes les variétés de la dégradation morale sous des apparences plus ou moins discrètes. Et toutes les petites bonnes sont poursuivies par leurs patrons.

L'action principale offre les cas d'une cuisinière, Ernestine, follement éprise d'un bas don Juan, Gustave, garçon de café sans place et n'ayant aucune hâte d'en trouver une. Ernestine, pour s'attacher le volage Gustave, s'arrange avec une dactylo sur le point

d'être mère qui lui cédera son enfant de façon à ce qu'elle fasse croire à la paternité de son séducteur. Mais, sa supercherie organisée, Ernestine surprend Gustave sortant de chez la tenancière du bar. Exaspérée par la jalousie, elle pénètre chez la nouvelle conquête du garçon de café, lui fait une scène violente et, la dispute se montant, peu à peu, se jette sur elle et l'étrangle.

La montre de Gustave, trouvée sur la victime, constitue une preuve accablante contre lui. Arrêté, il est condamné à mort par des juges bornés, et ne poussant pas très loin la conscience professionnelle sans qu'Ernestine cherche à l'innocenter. Elle a appris les nombreuses trahisons de son amant et elle trouve, dans son cerveau obscur égaré par la passion que le dernier supplice les fait à peine payer assez cher. Par une complexité de sentiments, elle l'aime toujours assez, cependant, pour ne pouvoir lui survivre, et elle s'empoisonnera.

N'y a-t-il au monde que des misérables, et le parti pris de l'excessif, n'apparaît-il pas avec évidence? Mais le système qui consiste à présenter la pièce en courts tableaux, s'il a son danger, lui donne parfois de la force ramassée. Le théâtre, coupé en deux dans sa hauteur, montre chacun de ces tableaux séparé en de petites cabines où se succèdent les différentes phases de l'action.

La mise en scène est originale et a pour beaucoup contribué à l'accueil fait à ces *Criminels*, dont le dernier acte est alourdi par de singulières considérations philosophiques.

Mme Ludmilla Pitoëff, qui n'avait pu montrer à la Porte-Saint-Martin qu'une grâce mélancolique, a retrouvé, en revenant dans son théâtre, ce frémissement par lequel s'attestent sa personnalité, sa vie intérieure qu'expriment ses accents toujours justes. M. Pitoëff est, cette fois, à louer presque sans réserve. Chacun des interprètes s'applique à composer une figure typique.

- *La Rampe*

Anonyme, «*Les Criminels*». *La Rampe*, 1-XII-1929, p. 4.

Trois actes de Ferdinand Bruckner, adaptés par Mme Steinhof et M. Mauprey, au Théâtre des Arts (Compagnie Pitoëff).

On sait que le nom de Ferdinand Bruckner n'est que le pseudonyme d'un auteur qui a réussi à dépister toutes les recherches et a rester parfaitement inconnu. Sa pièce a pu beau être jouée près d'un milieu de fois, en Allemagne et en Autriche il a tenu bon: personne, sauf l'homme d'affaires qui le représente, n'est au courant de sa véritable identité. Excellente présentation pour une pièce policière.

Une pièce policière ? Sans doute. Mais aussi un drame de mœurs et une comédie à thèse. Trois pièces dans la même soirée : M. N....alias Bruckner fait largement les choses.

Nous assistons au déroulement de plusieurs intrigues distinctes qui, parfois, se rejoignent, mais le plus souvent s'ignorent et vivent isolément. La mise en scène de M. Georges Pitoëff réussit à nous faire assister simultanément à toutes ces scènes distinctes, et surtout à les relier entre elles par une atmosphère commune. Le plateau est divisé en six compartiments. Un seul est éclairé à la fois. Lorsque la scène qu'on y joue est terminée, il s'éteint et une autre scène commence dans un autre compartiment qui s'allume.

L'histoire, ou plutôt les histoires de la pièce sont trop nombreuses et trop confuses pour qu'il soit possible de les raconter clairement. Elles ne valent qu'à la lumière de la rampe. Au premier acte, toutes sortes de déformations morales nous sont présentées. Un crime est même commis. Au troisième acte, les mêmes êtres avant passé indemnes à travers les pièges de la justice, continuent leurs vies médiocres et tarées. Un seul manque à l'appel, celui que la justice a retenu et condamné à mort, et c'est précisément le seul qui soit innocent.

Le deuxième acte a été littéralement acclamé. Le troisième, trop chargé d'idéologies, a profité de la force acquise. Le côté « farce » aurait gagné à y être souligné.

D'une manière générale, interprétation réussie. Nous devrions citer tous les noms de cette troupe, une des plus intelligentes de Paris. Qu'on nous permette de retenir plus particulièrement ceux de Mlle Mayane, de Mme Marie Kalff et de Mlle Raymone, éblouissante de jeunesse et d'enjouement —aussi que ceux de MM. Jean Ayme, Vernon, Jean Hort, Henry Gaultier, Riveyre, Claude Jourda et Christian Gérard. N'ayant pas épargné certaines fois à M. Pitoëff les critiques, rendons-lui aujourd'hui l'hommage mérité. Il a dressé avec de savantes nuances un personnage mi-réel, mi-fantasque de Don Juan populaire: garçon de café beau parleur, un peu poète, à sa manière, et d'une élégance à la fois douteuse et charmant.

Quand à Mme Ludmilla Pitoëff, qui a consenti à nous présenter le visage sombre et obstiné d'une domestique bornée, mais mystique et amoureuse jusqu'au crime, elle nous est apparue l'autre soir une fois de plus comme une des grandes comédiennes de notre époque.

- Berliner Tageblatt

Anonym, «Pitoëff in Berlin». *Berliner Tageblatt*, 6-XII-29.

Der Pariser Schauspieler und Theaterdirektor Pitoëff und seine Gattin, die kürzlich mit grossem Erfolg in Paris die Erstaufführung von Bruckners *Verbrecher* in französischer Sprache im Théâtre des Arts spielten, sind zu einem Gastspiel nach Berlin eingeladen worden. Sie werden dieser Einladung Folge leisten und Anfang März in einer Reihe von Aufführungen im Theater am Schiffbauerdam auftreten. Bei diesem Gastspiel, das von der Pariser Truppe Pitoëffs bestritten wird, sind Aufführungen von Shaws *Heiliger Johanna* und Claudels *Tausch* geplant; ferner soll der interessante Versuch unternommen werden, die in Berlin bereits oft gespielten *Verbrecher* von Ferdinand Bruckner in der Originalinszenierung Pitoëffs in französischer Sprache mehrmals auch im Rahmen dieses Gastspiels zur Aufführung zu bringen.

Traducció:

L'actor i director de teatre parisenc Pitoëff i la seva esposa, que fa poc van estrenar amb gran èxit al Théâtre des Arts de Paris la versió francesa de "Die Verbrecher" de Bruckner, han estat invitats a actuar a Berlín. Acceptada la invitació, faran una sèrie d'actuacions al teatre del Schiffbauerdam (antigues drassanes). Dins d'aquesta campanya de representacions que defensarà la companyia parisenca dels Pitoëff, s'han programat la "Santa Joana" de Shaw i "L'échange" de Claudel; a més, en el marc d'aquesta estada volen fer un experiment ben interessant, com és representar diverses vegades i en francès l'escenificació original de Pitoëff de l'obra "Els criminals" de Bruckner, que a Berlín ja han pogut veure sovint.

- *Le Ménestrel*

BELVIANES, Marcel, «La semaine dramatique: Théâtre des Arts. *Les Criminels*». *Le Ménestrel*, 6-XII-1929, p. 510-511.

A 8h. 15, les portes ne seront pas fermées, à 8h. 40 le rideau se lèvera, et vous verrez... une œuvre qui vous intéressera certainement. Je ne suis point de ceux qui s'affligent que l'on représente à Paris des pièces allemandes. Notre ignorance sacrée de l'Allemagne nous a coûté suffisamment cher pour que désormais —cessant d'idéaliser tous les défauts humains pour en faire les attributs uniques des seuls Allemands— nous cherchions, de bonne volonté, à comprendre tout ce que les hommes ont de commun, en ayant pitié de notre prochain comme de nous-mêmes.

Car c'est une œuvre universelle —et partant qui s'applique à chaque individu— que vient de monter le théâtre des Arts. Je ne veux point nier bien entendu les différences des races, et par instants il apparaîtra aux spectateurs que la pièce de M. Bruckner contient des lourdeurs, des plaisanteries un peu appuyées, des mélanges chez le même personnage d'entêtement borné et de réflexion subtile —mais l'accueil vraiment chaleureux que le public des premières représentations a fait à ces trois actes, prouve que chacun s'est trouvé en sympathie, c'est-à-dire en rapport de convenance, avec les sentiments, les émotions, les réactions des pauvres êtres qu'il regardait vivre.

On ne croit plus aujourd'hui que tout puisse être angélique en deçà et tout démoniaque au-delà d'une frontière. Il y a de part et d'autre des êtres dont la vie quotidienne est inquiète, plus souvent noyée dans la brume qu'illuminée par des rayons surnaturels. Nous portons presque tous, dans notre cœur, de quoi faire le meilleur et le pire; nous voulons —en dépit de toute philosophie et de toute science— que l'idée de vengeance, l'idée de justice et l'idée d'expiation coïncident: c'est beaucoup demander et s'exposer à toutes les contradictions.

Ce qui, à mon avis, constitue le meilleur morceau de la pièce du théâtre des Arts, c'est la satire très adroite, très perçante, très audacieuse de la justice. Il n'est peut-être pas inutile de faire connaître aux lecteurs du *Ménestrel* que, depuis plusieurs années, les partis de gauche mènent en Allemagne une campagne extraordinairement violente contre les tribunaux. J'ai sous les yeux un livre remarquable, intitulé *Deutschland über alles*²⁸⁸, dirigé contre l'Allemagne impérialiste. L'auteur, Kurt Tucholsky, dont nous aurions le plus grand intérêt à répandre chez nous les ouvrages, y prend naturellement à partie les juges de son pays. Voici quelques vers que j'extraits de son livre et qui pourraient servir d'exergue à la pièce de M. Bruckner:

UN PROLÉTAIRE DEVANT LES JUGES!

Vois-tu ces hommes dans leur commode!

Ces gens-là veulent te punir,

Tu es las et pâle... tu souffres,

Ils ont la fièvre de l'action

Leur repas était bon et leur sommeil paisible

Pour l'œuvre de justice, sans l'ombre d'un doute

Ils feront l'union contre toi.

Jeune homme, prends garde à ta peau,

Ils sont trois, et toi tu es seul.

²⁸⁸ TUCHOLSKY, Kurt (1929). Berlin: *Neuer Deutscher Verlag*.

Les Criminels que nous révèle M. Pitoëff et sa compagnie nous montrent l'histoire de différentes gens qui habitent dans la même maison et qui ont tous affaire à la justice: c'est-à-dire que tous sont victimes ou bénéficiaires —de l'aveuglement judiciaire.

Le rideau représente la façade d'une maison. Un machiniste-Asmodée emporte cette façade dans les airs, et nous apercevons les différentes pièces superposés où agissent, luttent, aiment ou haïssent les habitants. Tour à tour l'une des pièces est éclairée, et nous avons l'impression que l'on vient d'ouvrir un tiroir, un tiroir où sont enfermés des idées, des soucis, des révoltes, des jalousies, des intérêts humains.

Au second acte, dans les divers tiroirs nous trouverons plusieurs aspects de la justice humaine, et nous verrons opérer les juges pour le plus grand mal de leurs semblables et le repos de leur conscience.

Au dernier acte, nous retrouverons la maison primitive, mais bouleversée par les jugements rendus: la chambre d'un innocent condamné à mort est abandonnée, et l'avocat procède avec le concierge à l'inventaire des misérables objets que le malheureux a laissés ; le lugubre sous-sol où travaillait péniblement une dactylographe qui, dans une crise de désespoir, a voulu se noyer avec son enfant —et n'a fait périr que son enfant— sert de refuge à l'amant infortuné de la jeune femme qui écrit un ouvrage contre les juges; le bar où vivait joyeusement une créature jolie et facile, assassiné par une rivale jalouse, a été métamorphosé en dancing; quant à cette rivale jalouse, elle se tuera mais sans avoir rien fait pour sauver la tête du condamné, qu'elle aimait et pour qui elle a commis son crime; il y a d'autres chambres encore qui nous sont montrées en coupe transversale, mais où se déroulent des événements moins dramatiques: dans l'une où nous avons vu, au premier acte, une mère vendre un bijou qu'elle avait reçu en dépôt, pour élever ses enfants dans le bonheur, nous voyons, à la fin de la pièce, son fils avec un Corydon. J'ai oublié de dire, qu'au second acte, le faux témoignage d'un autre Corydon permettait à un Alexis d'être acquitté. Mais allez voir *Les Criminels* ; il est malaisé de vous en résumer toutes les scènes, et vous me serez reconnaissants de vous avoir réservé des éléments de surprise.

Les procédés de M. F. Bruckner rappellent un peu le «cinéma». Je ne voudrais point que l'on prît cette remarque pour un blâme, car si les films sont souvent mauvais, les procédés sont en revanche très souvent excellents, puisqu'ils nous permettent de changer notre représentation du monde par un simple changement des lumières et des ombres.

Beaucoup de mots portent dans *Les Criminels*, et son longuement applaudis par un public vibrant. Par ci, par là, on a l'illusion que Tristan Bernard rencontre Dostoïévsky et cette rencontre n'est pas des moins étonnantes. On devine chez l'auteur beaucoup d'ironie douloureuse et d'indulgence intermittente. Qui doit rendre la justice? Dieu? L'homme? Le juge allemand? Personne? Il semble que l'auteur se soit posé ce problème: il ne l'a pas résolu, ce qui, n'est-ce pas, n'a rien d'étonnant.

La mise en scène des *Criminels* ne mérite que des éloges. Quand à l'interprétation elle est remarquable, si remarquable même que j'ai envie de ne citer personne: il y a tellement de naturel, d'homogénéité, de vie, de sincérité dans la compagnie Pitoëff, chacun est devenu si parfaitement le personnage qu'il devait incarner, que je suis bien excusable d'avoir oublié que j'ai eu affaire à des comédiens.

- *La Revue hebdomadaire*

BOST, Pierre, «Lui, de M. Alfred SAVOIR, au Théâtre de la Potinière. — Les Criminels, de M. Fernand Bruckner, au Théâtre des Arts. — La rouille, de MM. Kirchon et Ouspensky, au Théâtre de l'Avenue». *La Revue hebdomadaire*, 6 décembre 1929, p. 101-108.

Dans *Les Criminels*, de M. Fernand Bruckner, que M. Pitoëff vient de représenter au Théâtre des Arts, dans l'adaptation française de Mme Steinhof et M. André Mauprey, il est difficile de séparer l'inspiration de l'auteur de sa réalisation scénique. Pour raconter la pièce, il faut d'abord décrire le décor; situation étrange, et qui me paraît grosse de dangers.

Le décor, donc, représente une maison vue en coupe verticale; sept pièces de l'immeuble constituent autant de petites scènes indépendantes qui s'éclairent, tour à

tour, et où se déroulent des actions diverses, reliées entre elles par de liens plus ou moins étroits et d'ailleurs habilement noués. Ce procédé scénique n'est pas nouveau, et on l'emploie même, aujourd'hui, de plus en plus souvent. On en citerait plusieurs exemples, dont le meilleur est celui des *Ratés* de M. H.-R. Lenormand, pour laquelle le même M. Pitoëff avait réalisé la même mise en scène à étages. Mais enfin cette présentation peut encore, pour un temps, sembler hardie et originale. Dans *Les Criminels* elle est très réussie, et malgré l'étroitesse un peu gênante de chaque scène-appartement, nous acceptons volontiers cette fiction au second degré du théâtre sur le théâtre.

Assurément, l'abandon délibéré de l'unité d'action est une audace assez grave; de toutes les intrigues qui s'enchevêtrent dans une pièce de ce genre, il est inévitable que les unes nous intéressent plus que les autres, et que, par conséquent, ces «autres» nous intéressent fort peu; là est peut-être le premier danger de cette nouvelle méthode, et c'est ce qui explique pourquoi ce morcellement de l'attention, loin de l'exciter, puisse parfois l'affaiblir. L'adresse de M. Bruckner lui a permis d'éviter assez bien cet éveil, mais il arrive pourtant que l'attention se relâche.

Les Criminels n'ont pas volé leur nom. Dans les sept pièces de leur immeuble il ne se passe guère que des choses affreuses, crimes ou malheurs. Je n'énumère pas les drames petits ou grands, intérieurs ou extérieurs qui se nouent au cours du premier acte et je n'ai pas le temps de partager entre les tristes héros le blâme et la pitié qu'ils méritent. Je parlerai seulement de l'aventure centrale, celle dont M. Georges Pitoëff et M. Ludmilla Pitoëff sont les protagonistes. Lui est un bellâtre cynique, elle, une cuisinière qu'il a séduite et qui l'aime. Dans cet univers corrompu de faibles et de misérables, elle représente l'instinct pur, dans ce qu'il a de faible et d'aveugle. Elle est une sorte de brute naturelle parmi des brutes trop fabriquées. Elle aime passionnément son amant et quand il la trompe, elle va étrangler sa rivale, tout naturellement, parce qu'elle n'admet pas que son amant la trompe. Puis, quand celui-ci sera accusé du meurtre, elle le laisse froidement condamner à mort, parce qu'il est bon, juste, naturel qu'il soit puni pour l'avoir trompée. Elle n'éprouve à aucun moment le sentiment qu'il pourrait en aller autrement; l'homme a mal agi, il doit être puni. Ensuite de quoi elle se tuera elle-même,

conduite toujours par l'obscur sentiment des compensations et des conclusions nécessaires. Un écroulement, ce n'est, en somme que la recherche d'un meilleur équilibre.

Mme Pitoëff, pour laquelle tout Paris a les yeux de Rodrigue, a fait de ce personnage d'Ernestine une création extraordinaire. La simplicité sauvage, la cruauté naïve de cet être sans méchanceté est saisissante et nous glace. Il y a dans ce personnage quelque chose d'irréfutable, comme dans une maladie mortelle. Cette seule aventure d'Ernestine et de son amant aurait suffi à faire une très belle pièce, d'un ton âpre et —si je ne me trompe— très allemand. Ce sentiment lourd et presque mystique qu'une faute n'est pas *complète* tant qu'elle n'est pas punie, que toute action humaine doit aller normalement jusqu'à sa fin (*fin* veut dire achèvement et but), s'impose à l'esprit avec une grande force; qu'il soit assez germanique, je n'en serais pas surpris, il est heureusement, de plus, assez humain pour nous émouvoir tous. Je pense que c'est d'abord ce qu'il faut retenir de la pièce de M. Bruckner.

Tout ce qui entoure cette aventure est d'ailleurs presque toujours vivant et bien raconté. L'atmosphère lourde de ces deux drames est créée habilement; c'est une peinture sombre de cette misère morale dans laquelle, il faut bien en convenir, le monde d'aujourd'hui est entré, au moins jusqu'aux genoux. Dire qu'il y soit déjà tout à fait enlisé, c'est peut-être se montrer trop pessimiste; mais affirmer que ces sables ne sont pas profonds, et que bientôt nous trouverons le sol ferme, c'est affirmer trop vite ce que personne ne peut savoir; qu'il y ait aujourd'hui «quelque chose de pourri dans le royaume de Danemark» c'est une fâcheuse mais éclatante vérité; et dire que *Les Criminels* ne peignent que la crise morale qui s'empara de l'Allemagne lendemain de la guerre c'est rétrécir injustement le problème. Il ne s'agit pas seulement de l'Allemagne de 1920; à force de le répéter on risquerait de croire que maintenant et ici tout est pour le mieux dans la meilleure des Europe... Alors que... !

C'est pourquoi *Les Criminels* sont une pièce émouvante, dont la profonde amertume peut faire du bien à tout le monde. Et, comme il faut bien rire aussi devant les spectacles tristes, l'auteur nous donne un second acte d'une excellente verve comique. Nous

sommes au tribunal; le même artifice de mise en scène permet de juxtaposer et superposer les jugements de tous les habitants de la maison (car il n'en est pas un qui n'ait maille à partir avec la justice). Ici le parti pris de l'auteur est un peu lourdement exprimé; les innocents sont condamnés et les crapules acquittées. Mais ces scènes sont d'excellente satire, à la fois amère et bouffonne, et les tableaux s'enchaînent et se complètent avec un grand bonheur. Puisque nous voici entrés sur le plan comique nous n'avons pas à nous plaindre que les effets soient parfois un peu gros, et, en somme, l'auteur a atteint son but.

Le troisième acte, beaucoup moins bon, nous montre la même maison, après les jugements. Chacun a repris sa place, et recommence ses petites saletés avec quelques considérations philosophiques pas très utiles, comme l'auteur en avait déjà commis quelques-unes. Mais nous sentons déjà que l'aventure est finie et nous avons dit adieu aux personnages. Mme Pitoëff, pourtant, anime encore ce dernier acte, et lui conserve une raison d'être.

Je crois qu'une telle pièce très intéressante, mais souvent imparfaite, ne pèche que par excès de zèle. Il ne me semble pas nécessaire de nous montrer tant d'aventures à la fois, et je ne crois surtout pas —mais nous sommes ici au centre de la question, et on ne saurait la trancher si vite— qu'il soit nécessaire de nous les présenter sous cette forme nouvelle. La multiplicité des scènes, chez Shakespeare, n'a jamais exigé une mise en scène de ce genre, et je me demande, même, si toutes ces scènes diverses n'auraient pas pu être présentées dans la forme plus simple et plus classique d'une pièce en trois actes où tout est lié et fondu. Entre deux arbitraires, j'ai le droit de choisir.

Mais, évidemment, M. Fernand Bruckner avait bien le droit, lui, de choisir comme il l'a fait; cette mise en scène est séduisante, je suis sûr que M. Pitoëff y attache une grande importance, et elle plaira. Qu'elle soit un peu gratuite, c'est un défaut abstrait, et je dirais presque moral, auquel tout le monde n'est pas sensible, et dont l'analyse nous conduirait trop loin.

La troupe du Théâtre des Arts a joué avec un ensemble excellent, chacun à sa place. M. et Mme Pitoëff, depuis longtemps, n'avaient rien réussi de plus fort que ces deux personnages d'Ernestine et de son amant; et il faut encore citer M. Jean Ayme, président du tribunal, et Mlle Raymone, une comédienne comique, oiseau si rare !

- La Croix

Anonyme, «Les importations indésirables». *La Croix*, 6-XII-1929, p. 7.

On joue cette semaine à Paris, sur la scène d'un théâtre «specialisé», une pièce où le spectateur a tout le loisir, aux dires mêmes de la *Journelle Industrielle* du 28 novembre, journal peu suspect cependant d'une particulière sévérité, de détailler un «ensemble de turpitudes».

Il est vrai que ce quotidien tient à statuer, en définitive que la pièce «vaut d'être notée, par son texte et son interprétation, comme l'une des meilleures de la saison».

Les Criminels, tel est le titre de cette élucubration maladive, dont nous ne dirons rien, sinon qu'elle évoque en plus d'un point les *Désaxés de Paris*. Or, nos lecteurs n'ignorent pas que les représentations de cette pièce furent suspendues par le ministre de l'Intérieur, sur les protestations indignées, du public lui-même, et que son auteur, un étranger indésirable, fut refoulé à la frontière.

De telles affinités nous dispensent de commentaires. Précisons seulement que, une fois de plus, le responsable de cette nouvelle laideur porte un nom étranger: il s'appelle Ferdinand Brückner...

Il appartient aux autorités de dire le dernier mot.

- *Les Nouvelles littéraires*

CHAUVEAU, Paul, «Théâtre des Arts: *Les Criminels*. Pièce en trois actes de Ferdinand Bruckner, traduction française de Mme Steinhof et de M. André Mauprey». *Les Nouvelles littéraires*, 7-XII-1929, p. 13.

Quand le rideau se lève il découvre un autre rideau figurant sommairement la façade d'une maison. Mais, M. Bruckner ne nous laisse pas, comme M. Elmer Rice dans la rue. Après un léger temps, quand nous avons réalisé bien la chose, ce rideau se lève à son tour et nous sommes à même de voir tout ce qui se passe dans les différents appartements de la maison. Favorisés par la misère, le besoin de jouir, la passion et la jolie nature humaine, des crimes partout s'y préparent. Quoi d'étonnant à cela ? M. Ferdinand Bruckner, l'auteur allemande où viennois, on ne sait, de cette pièce nous le dira par la bouche de ses personnages: nous sommes tous des criminels et tous nous avons la corde au cou, prête à être serrée. C'est un peu dans un autre domaine, l'état d'esprit du docteur Knock qui prononçait, à peu près, que la santé est un état inquiétant, dont il faut se méfier, car il précède et annonce toutes les maladies. Naturellement, qui peut aider que, du fait que nous appartenons à la race humaine, chacun de nous porte en soi les germes de toutes les folies, de tous les crimes, de toutes les déchéances physiques et morales. Ce sont là vérités premières mais auxquelles il ne faut peut-être pas trop s'attarder car elles peuvent fournir des faciles alibis. M. Tardieu a prononcé, à propos de Clemenceau, une bien belle phrase, dure et sévère: «Si, a-t-il dit, le destin est l'excuse des faibles, il est l'œuvre des forts». Quoi qu'il en soit, les faits sont là, assemblés par M. Bruckner. Dans la maison qu'il nous invite à considérer se préparent: un faux témoignage en justice afin d'éviter que l'accusé ne dévoile que le témoin est pédéraste, une substitution d'enfant, un infanticide, un adultère, un vol. On y voit une jeune fille exciter un vieil homme riche, son oncle, pour se faire épouser de lui. Et puis, il y a Ernestine Pushek et Gustave Tunichtgut. Ernestine est une cuisinière passionnée. Gustave est un garçon de café sans emploi. Ernestine s'est donné à Gustave et elle est, comme Venus, toute entière à sa proie attaché. Son amour exigeant est jaloux et plein de sourdes menaces que ne comprend guère Gustave, homme léger, amant volage, «phénomène» infatigable au déduit a des soupçons, vient chez la Kudelka et la tue. Nous avons admiré que Mme Pitoëff, qui est d'apparence un peu frêle pût étrangler si facilement une personne aussi robuste que cette Kudelka. Mais il ne faut pas se fier aux

apparences et la passion, c'est bien connu, décuple les forces. La police arrive, enquête, et, bien entendu sur la foi d'indices et de déductions policières arrête Gustave et prépare une magnifique erreur judiciaire.

Le second acte, bâti comme le premier, se passe au Palais de Justice. Il a eu grand succès. Après la justice américaine présentée dans le *Procès* de Mary Dugan qu'on reprend justement à l'Apollo, voici la justice allemande. Elle paraît avoir les mêmes défauts mais elle est plus solennelle et plus raisonneuse. Elle est formaliste, peu humaine et se prononce sans se soucier des raisons des accusés et de leur responsabilité profonde. Son utilité supérieure, dit ingénument un avocat, est dans la crainte salutaire qu'elle inspire à tous les honnêtes gens d'avoir affaire à elle. Tous les crimes annoncés au premier acte sont jugés. Mais la grande audience est, aux assises, l'affaire Tunichtgut. Il y a là une assez belle, émouvante et belle satire. On a fort applaudi certaines allusions à des affaires en cours, à des procédés contemporains. Cependant, le pauvre Gustave qui n'est pas méchant pour un sou ne comprend rien. Innocent, il pense que tout ceci est une comédie pour le punir d'avoir trompé Ernestine. Et, quand sur la terrible déposition de celle-ci, on le condamne à mort, il s'effondre.

Le troisième acte bâti comme le premier, nous ramène dans la maison. Grâce à l'injustice légale des hommes la juste vengeance, l'atroce vengeance d'Ernestine est accomplie. Gustave paiera de sa vie le tort d'avoir trompé sa maîtresse. Il reste maintenant à satisfaire la justice personnelle d'Ernestine. Elle s'empoisonne. Dans la maison, la vie continue. Le faux témoin est arrêté, cependant que celui qui fut son mauvais ange fête un petit ami. Celui-ci s'expatrie, cet autre traite des filles. Chez la Kudelka un dancing s'est installé où se mijotent de louches affaires. Ainsi vont les choses dans un monde où chacun est bien loin de recevoir ce qui est dû à ses œuvres.

Avec des scènes pittoresques bien venues et rapides et d'autres, lentes, bavardes et un peu prétentieuses, cette pièce nous a paru plus intéressante qu'émouvante dans son ensemble. Nous ne saurions juger de l'exactitude de la traduction en tant que traduction, mais la version que nous avons entendue est excellente, précise et d'un heureux réalisme, fort bien transposé. Il faut en savoir gré à Mme Steinhof et à M. Mauprey.

Telle qu'elle est, cette œuvre par sa valeur propre qui est indéniable et par ce qu'elle peut contenir d'actualité —de fameuses affaires criminelles et policières passionnent l'opinion et *Détective* est un journal très lu— ne saurait manquer d'avoir un long succès. Que disons-nous? C'est dès maintenant un grand succès, nous l'avons éprouvé. Nous nous en réjouissons pour M. Pitoëff. Cette pièce toute noire et sombre remplie de malheureux et des gredins, abondante, habile, de tons si divers et d'une conception théâtrale si particulière, comme on comprend bien qu'elle l'ait enchanté. Il la joue d'ailleurs d'une manière admirable, le rôle de Gustave est un de ses meilleurs rôles. Que dire de Mme Pitoëff dans le rôle d'Ernestine? Sa perfection sans cesse affirmée décourage l'épithète. Elle est admirable. Toute la troupe, parmi laquelle il faut citer Mlle Raymone et M. Jean Hort est excellente et homogène.

- *La Gazette de Lausanne*

Anònim, sense títol. *La Gazette de Lausanne*, 16-II-30.

On parle beaucoup de la réussite des Pitoëff à Paris. Vous m'en voyez ravi, mais peut-être pourrait-on se souvenir du temps où Genève et Lausanne les soutenaient de leur mieux.

Enfin, passons! L'Association des «spectacles d'avant-garde» les a fêtés à Paris. Ce fut, dit *Comoedia*, l'occasion pour Pitoëff de s'expliquer quelque peu. «M. Pitoëff n'aime pas écrire sur le théâtre. Son moyen d'expression c'est la mise en scène. Pour lui l'œuvre à monter crée seule son monde; au metteur en scène de la définir matériellement. Pour cela il lui faut retrouver au-delà des mots ce que l'auteur a senti, voulu et vu. La signification des œuvres en commande impérieusement le mouvement, la décoration scénique, le ton de l'interprétation.

Passant à des sujets moins graves, M. Pitoëff parla des salles pleines, but suprême de gens de théâtre... et nécessité. Il constate que ses premières représentations ne sont jamais des succès d'argent. Le public attend la critique et la suit.

Cette confession nous change un peu des déclarations de guerre de certains artistes, d'ailleurs estimés et admirés, qui voient dans le critique un parasite hargneux.

- Revue des lectures

I., «*Les Criminels*, pièce en 3 actes de Ferdinand Bruckner, traduction française de Mme Steinhof et M. André Mauprey, représentée pour la première fois le 25 novembre 1929 (Théâtre des Arts)». *Revue des lectures*, 15-I-1930, p. 50-51.

Nous les dirons encore aujourd'hui et le redirons une centième fois, si le phénomène se reproduit cent fois: il est désolant que les Pitoeffs, ces artistes prestigieux, choisissent si mal leurs sujets. Ne connaissent-ils vraiment aucun auteur français, même jeune, même hardit, qui leur semble digne d'intérêt?

Avec une ingéniosité qui tient du génie, voici qu'ils viennent de monter quoi? Une pièce allemande, commandée par les innobles théories de Freud, d'un déterminisme qui ne laisse aucune place à la liberté.

Auteur et traducteurs, on peu résumer leur thèse en trois articles :

Article 1er. Tous les hommes accomplissent les actes des pires criminels, ou sont susceptibles de les accomplir un jour; s'ils ne les accomplissent pas, ils ne doivent leur honnêteté qu'au hasard, à l'absence fortuite de circonstances extérieures irrésistibles.

Article 2. Il n'y a pas de criminel, du moins de criminel en soi, conscient et responsable, puisque les plus grands criminels ont été poussés au crime par des forces aveugles qu'ils ne peuvent ni connaître ni maîtriser.

Article 3. La justice humaine est donc une sinistre farce; son moindre défaut est d'ignorer tout des mobiles qui nous font agir.

Cette thèse est sinistre. On comprend que nous soyons plus sévères pour des aberrations de ce genre que pour de simples gauloiseries: leur nocivité est autrement grave, leur portée autrement considérable...

Une maison se dresse sur la scène, comme pour *Dans la rue*, divisée en six ou huit compartiments, dont chacun vit sa vie propre. Mais, quand la «scène se passe» dans telle cellule, celle-ci seule est éclairée, les autres restent plongées dans une nuit impénétrable.

Au premier acte, chacune de ces cellules est témoin d'un crime; au second, elle se transforme en Chambre de justice; au troisième, on aperçoit les conséquences et suites diverses de jugements rendus.

- *Le Temps*

BIDOU, Henry, «La Géographie Dramatique». *Le Temps*, 12-III-30, p. 3.

Il y a tant de courants en Europe, ramifiés et mêlés, qu'il faudra bien faire un jour la critique comparée. Ce n'est point le lieu de tenter ici cette entreprise. Je voudrais seulement montrer sur quelles bases on pourrait fonder, par exemple, la critique comparée du théâtre.

Le théâtre est une industrie locale, qui est soumise à des conditions générales. En principe, tous les fabricants du pays donnent tous les soirs à rire et à pleurer aux habitants du pays. Ils utilisent une matière première, mœurs, langage, sentiments, travers, interprétation du monde, qu'ils trouvent dans le pays. C'est ainsi qu'en France on a fait du comique, depuis *Amants* jusqu'à *l'École des cocottes* en prêtant aux dames de petite vertu les façons du monde. En Amérique, au contraire, les acteurs font rire en prêtant aux femmes honnêtes un ton dévergondé. Ils ont transporté ce procédé jusque dans les temps les plus reculés, et nous avons vu, dans *The Road to Rome*, la propre femme de Quintus Fabius Maximus tenir des propos qui faisaient tressaillir sa belle-mère, matrone de vieux style romano-puritan. En revanche, la pièce américaine finit à l'ordinaire par une réconciliation conjugale, où la morale triomphe; l'héroïne trompe son amant avec son mari. En France, cette sorte d'infidélité serait très mal vue. MM. Rivoire et Coolus, dans *Pardon, madame*, n'ont pu la faire accepter du public qu'en la justifiant par une raison tout à fait exceptionnelle: l'élévé du mari à la présidence de la République.

Un relevé de ces usages sentimentaux, si différents de peuple à peuple, ne serait pas sans intérêt. Il aurait pour contre-partie le tableau des importations et des exportations, chapitre important de l'économie dramatique. La France est un pays nettement exportateur. Sur les affiches, je vois *Mèlo* à Berlin; la *Madone des sleepings* à Vienne; à

Budapest, une comédie d'Achard, *Der Trottel*, qui pourrait bien être *Jean de la lune*. *L'invitation au voyage*, de M. J.-J. Bernard, a été jouée le 8 janvier à Londres, le Sigfried de Girandoux à Turin, *Le Tombeau sur l'Arc de Triomphe* à Munich, *Lui*, à Berlin, *Topaze*, à Varsovie. La *Mariette* de M. Sacha Guitry est représentée à la fois à Berlin, à Prague et à Rome. Enfin, l'on trouve dans toutes les capitales du Verneuil incassable, qui résiste à toutes les voyages et reste pareil à lui-même sous tous les climats. L'Angleterre vend du Bernard Shaw à Berlin, à Vienne, où l'on joue à la fois *The applecart* et *You never can tell*, et à Paris. L'Allemagne digère tout. L'Italie, en art comme en économie, cherche à ne pas importer, et ne réussit pas à exporter. Elle ne nous a guère envoyé que du Pirandello. Mais elle a une production très abondante, qu'elle consomme sur place.

Certaines pièces parcourent des circuits très compliqués. Il y avait en Angleterre, à l'époque de Pope, un auteur nommé John Gay, qui ayant perdu toute sa fortune dans la faillite d'une banque sollicita un emploi à la cour et ne pu l'obtenir. Sa rancune s'exhala dans une parodie féroce, *The Beggar's Opera*, qui mettait hardiment en scène un mauvais lieu et qui racontait un drame de cour, mais de la cour du roi de clochards, Peachum. Peachum prélevait un tant pour cent sur le chiffre d'affaires de ses sujets, mendiants et voleurs. Il leur donnait en revanche les bienfaites d'une administration modèle. Or, Peachum avait une fille, Polly, laquelle, éperdument éprise d'un bandit notoire, rebut de tous les bagnes, le capitaine Macheath, l'avait épousé en secret. Fureur de Peachum qui remontre à sa fille comment il faut prendre exemple sur les grandes dames et se marier pour s'enrichir et s'il se peut, pour devenir veuve. Mais Polly est entelée de son Macheath. Alors Peachum prend les grands moyens: aidé de son ivrognesse de femme, il livre son gendre aux hommes de police, qui le remettent au bourreau. Il a déjà la corde au cou que Polly le dispute à une autre dame de même acabit, qu'il a pareillement épousée. Enfin, il est pendu, ce qui termine le différend. Il existe une autre version, où Macheath est délivré. Le texte est assez hardi. «Nous ne sommes pas plus malhonnêtes que le reste des hommes, dit un voleur. Ce que nous prenons est à nous, par la loi des armes et le droit de conquête.»

Il y a quelques années, un jeune auteur berlinois, fervent du drame épique, Berthold Brecht, arrangea la pièce, appuya les effets, fit de l'ouvrage une satire sociale, oposa les pauvres aux riches, peignit les pouvoirs publics compromis avec les bas-fonds et obtint un immense succès. Là-dessus, un auteur italien bien connu, M. Bragaglia, s'empara de la version allemande, en effaça la haine de classe, et, partisan du théâtre pour le théâtre, y remplaça la satire sociale par la caricature pittoresque, anachronique et clownesque. La pièce, qui s'appelle *la Veglia dei Sestofanti* a été jouée la semaine dernière au théâtre Filodramatici de Milan. Nous savions bien qu'une aventure toute pareille était arrivée à *Volpone*, que tout Paris a applaudi chez M. Dullin. Mais ce que nous avons pris pour une exception est un usage.

Ces échanges et ces métamorphoses mériteraient une étude. Mais il faut aller plus loin dans le sujet. L'art dramatique a dans chaque pays une physionomie qui est propre à ce pays et au jour que nous vivons. Autrement dit, il y a pour l'Europe une carte du théâtre, avec des provinces très différenciées, Je n'en donnerai que quelques exemples.

Il existe en Allemagne un genre dramatique presque inconnu chez nous, et qui consiste à porter à la scène l'histoire la plus récente. C'est le drame historique, mais un drame d'aujourd'hui; et plutôt qu'un drame, une chronique. La plus fameuse des pièces de cette espèce est *L'affaire Dreyfus*, dont le Lessing-Theater, à Berlin, donnait dimanche dernier la 116^e représentation. Mais il en est beaucoup d'autres. Une des plus curieuses est le poème dramatique en trois parties que Reinhard Goering a intitulé *L'Expédition du capitaine Scott au pôle Sud*. C'est une tragédie de héros, et d'un style classique. Scott découvre le drapeau d'Admundsen qui l'a précédé; Scott s'enfonce après lui dans le grand silence blanc où il va mourir, tandis qu'Admundsen est reçu triomphalement à Hobart, en Tasmanie, où la pauvre lady Scott attend en vain son époux. Un cœur présente les personnages, annonce les nouvelles et récite la conclusion : «O feu de l'amitié, sainte fidélité; éternelle existence du devoir et de la vertu remplis jusque dans la mort... » C'est un panorama de cette sort que M. Sacha Guitry avait essayé de peindre dans *Lindbergh*. Les idées circulent mystérieusement à travers le monde. La différence est que la pièce de Goering est traitée en poème. Ce poème est celui du sacrifice. «Dieu fasse, dit Scott, que jamais un Anglais ne pense d'abord à lui-même.»

Les Allemands ne se sont pas trompés au sens sérieux de cet avertissement, et ils ont compris que l'auteur s'adressait à eux. Ce désintéressement, ce don de soi à la patrie, ce sont les conditions qu'il faut remplir pour fonder le troisième empire allemand.

D'Allemagne, le goût des actualités dramatiques s'étend, comme il faut s'y attendre sur le pays voisins. A Budapest, le Théâtre hongrois vient de jouer une pièce, *Die Traum Königin*, dont la malheureuse impératrice Elisabeth est l'héroïne. En Hollande, une pièce sur Rathenau a été représentée. A Vienne, les pièces proprement historiques sont à la mode. Le Théâtre de l'Académie joue *Les Trois Dames au congrès*, de Raoul Auernheimer, une évocation des jours triomphaux de 1815 ; pendant ce temps, le Burgtheater joue un *Metternich*, première pièce d'une trilogie dont la seconde s'appellera, dit-on, *les Rothschild*. On dirait que dans l'infortune présente l'Autriche se donne cette suprême consolation, la vision des splendeurs passées. C'est ainsi qu'avant la guerre les Polonais se vengeaient de la servitude en représentant leurs vieux triomphes et leur entrée à Moscou. Enfin la revendication proprement dite éclate dans la pièce d'Angermeyer, *Vole, aigle rouge*, dont le sujet est le démembrement du Tyrol. Il serait bien curieux que le goût du théâtre historique, né dans les pays vaincus, en franchit les frontières, et gagnât les pays vainqueurs. Déjà *Le Juif Suess*, un ouvrage allemand dont le héros est le ministre juif d'une cour allemande au dix-huitième siècle, est représentée à Londres. L'exemple —d'ailleurs unique— est d'autant plus curieux que la Grande-Bretagne n'est pas un terrain favorable aux pièces d'histoire.

Une seconde espèce d'ouvrages dramatiques, très particulière à l'Allemagne, pose le problème de la jeunesse. Tout le monde connaît *l'Éveil du printemps*, de Wedekind. En fait, cette pièce n'a pas cessé d'en engendrer de nouvelles. L'avant-dernière en date est la *Tonnelle*, d'Hermann Ungar, qui a été jouée cet hiver au théâtre du Schiffbauerdamm, et où l'on voit une jeune fille, tourmentée par ce même éveil, se jeter à la tête du garçon jardinier. Il y a quelque chose de cette crise d'adolescence dans *Les Criminels* de Bruckner, qui ont été représentées par M. Pitoëff. En France, cette sorte de sujets est le domaine particulier de M. Natanson, qui paraît d'ailleurs avoir clos la série des drames consacrés à «l'âge heureux». C'est que, chez nous, les drames qui mettent en scène des

jeunes gens sont plus ou moins leurs confidences; ce sont toujours, si amers qu'ils soient, des drames lyriques; en Allemagne, ce sont des drames philosophiques.

Il serait aisé de multiplier les exemples de ces genres dramatiques, qui, comme des plantes, apparaissent, tout à coup, pour des raisons plus ou moins mystérieuses, dans un pays. A Londres la mode est au surnaturel. La dernière pièce spirite a été représentée il y a six semaines. *The Watcher*, de Ralph Neale, est l'histoire effroyable d'une morte vivante, demeurée sur terre par permission expresse de la Mort, jusqu'au moment où elle rencontrera un homme qui l'aime assez pour la suivre chez les Ombres. Remarquez que, cette fois encore, nous trouvons quelque chose du même ordre à Paris et qu'on nous a montré il n'y a pas si longtemps une pièce à faire frémir qui se passait dans un cimetière, et qui était une aventure entre morts. Seulement, à Paris, c'était un cas isolé; à Londres, c'est une épidémie. Autre mode londonienne: les pièces de guerre. On en joue trois en ce moment.

Ces espèces dramatiques qui apparaissent tout à coup ont à l'ordinaire la vie assez courte. Mais il suffit d'une graine portée par le vent, et elles reflleurissent sur un terrain neuf. Le pirandellisme, avec sa dramaturgie d'équivoques, semble éteint en Italie. La dernière pièce de M. Pirandello lui-même, *Ou d'un, ou d'aucun*, n'en porte aucune trace. C'est l'histoire de deux hommes, dont chacun a ses raisons de se croire le père d'un enfant qui va naître, et le revendique. Comme aucun ne veut céder, ils décident de le mettre aux Enfants-Trouvés. Rien n'est plus éloigné de *Six Personnages*. Cependant, il y a quelques années, le pirandellisme déjà expirant fut importé en France. Il y foisonna, sur ces planches propices, et le théâtre se remplit de l'incertitude du moi.

Ainsi chaque pays a sa flore théâtrale, variable dans le temps, mais bien caractérisée dans le moment où nous sommes. Les pièces qui ont, si je puis dire, une valeur humaine, ou philosophique ou sociale, et qui, il y a quarante ans appartenaient à la France, ont émigré en Allemagne. C'est presque uniquement dans ce pays que se jouent des œuvres vraiment puissantes. Telle est l'*Amnistie*, de Carl Marie Finkelburg, jouée à Berlin, sur le Volksbühne. L'auteur est un magistrat brandebourgeois. L'histoire est celle d'une amnistie presque accordée, puis retardée, puis retirée, puis rendue

impossible par la révolte de tous les malheureux qui ont passé par la torture de l'espérance. C'eût été un très beau sujet pour M. Brieux. En Italie, les pièces nouvelles surabondent; mais il me semble qu'elles relèvent pour la plus part de la pièce d'intrigue. Quant à l'Angleterre, dans l'ensemble, elle retarde une d'un demi-siècle sur le continent. La quantité de comédies dramatiques démodées qui s'y consomme n'est pas croyable.

Au milieu de tout cela, la France apparaît comme un petit parterre singulièrement aimable. Je ne crois pas empiéter sur le domaine de la critique dramatique en disant qu'un des traits de notre théâtre, dans ces dernières années, est une fantaisie pleine de sentiments entre le triste et le doux et d'idées qui ont l'air d'être écloses du jour. D'Achard à Giradoux, dix auteurs nous ont rendu les grâces de la rêverie. Or cette floraison légère ne nous vient de nulle part. Le vieux sol a tout à coup donné cette parure au jardin. A la voir encadrée entre le théâtre épique des Allemands et le théâtre théâtral des autres, elle semble encore plus délicate. Aimons-la, avant qu'une brise l'emporte au-delà des frontières. Vous voyez que la critique comparée n'est pas inutile. Elle donne le principal plaisir qu'on trouve dans les voyages, et qui est de rentrer chez soi.

- Berliner Tageblatt

P. B., «Die Augen der Pitoeff». *Berliner Tageblatt*, 7-V-30.

Unser Pariser Korrespondent berichtet: zweihundert Male ist Ferdinand Bruckners Schauspiel *Die Verbrecher* im Théâtre des Arts aufgeführt worden und dieser in Frankreich sehr ungewöhnliche Erfolg eines deutschen Stückes ehrt in gleicher Weise den Verfasser und die Darstellung. Möglich, dass der Titel das Publikum angelockt hat, obwohl die Titel der Schauerdramen im Grand Guignol noch grössere Sensationen ahnen lassen, und obwohl noch niemals ein Titel Kasse gemacht hat, wenn das Stück, dessen Inhalt er ankündigte, die Erwartungen enttäuscht hat. Es war aber doch wohl etwas mehr als nur die literarische und die aktuelle Sensation, was die Pariser nach dem Boulevard des Batignolles lockte. Das Werk Bruckners interessierte auch jene Leute, die nichts von dem Streit um den Anonymus Bruckner wussten, weil dieses Werk mit

seiner hoffnungslosen Schärfe ein Stück des hoffnungslosen Lebens war. Wenn die soziale Alarmglocke geläutet wird, dann klingt immer ein grollender Unterton in allen Herzen mit, die sich irgendwie vom Leben entrechtet fühlen, und solcher Herzen gibt es unzählige. Und welche Genugtuung, wenn dabei die sogenannte weltliche Gerechtigkeit eins abkriegt, diese berühmte juristische Gerechtigkeit, die sich in Paris ebenso wie in Deutschland in der letzten Zeit ein paar traurige Blamagen geholt hat!

Zu diesen literarischen und sozialen Motiven kamen die gute Inszenierung und, das ist keine Übertreibung, die Augen der Pitoeff. Die Rolle dieser Köchin ist eigentlich nichts für diese schlanke, dunkle Russin, die bedrängte Seele sprengt den primitiv animalischen Gehalt der Körperlichkeit, aber welche Kraft liegt im Ausdruck dieser Augen, die den empfänglichen Zuschauer packen wie der hilflos schwimmende, hoffnungslos flehende Blick eines grausam geschlachteten Tiers. Das Grösste, was ein Künstler vermag, hat die Pitoeff in dieser Rolle gegeben: sie wurde eine andere, sie wertete den eigenen Wert um und blieb doch dem Geist der Aufgabe treu. Ihr und ihrem Gatten, dem Künstler und dem Regisseur, dankte zum zweihundertsten Male das Publikum.

Nach der Vorstellung gab es in dem Haus auf der Bühne, das so viele Zimmer und Leiden zeigt, ein kleines Fest. Die Künstler, die Übersetzer, die Kritiker stiessen auf das Wohl des unbekanntem Autors an und auf die Fortdauer der eigenen Erfolge. In der Küche und in der schwülen Kammer wurde Sekt getrunken, vor dem Gerichtssaal wurde getanzt. Es war ein merkwürdiges Erlebnis, dieses deutsche Jubiläum in Paris. Und es war schön, die traurigen Augen der Pitoeff auch einmal lachen zu sehen.

Traducció:

P. B., «Els ulls de la Pitoeff». *Berliner Tageblatt*, 7-V-30.

El nostre corresponsal a París informa: dues-centes vegades han representat al Théâtre des Arts l'obra "Els criminals" de Bruckner i aquest èxit tan inusual a França d'una peça alemanya fa honor tant a l'autor com a la posada en escena. És possible que el títol hagi atret el públic, tot i que els títols dels drames truculents del Grand Guignol encara fan pensar en sensacions més grans i també és veritat que un títol no ha fet mai

calaix si l'obra no ha respost a les expectatives que havia creat en anunciar-ne el contingut. Però allò que va atreure els parisencs cap al Boulevard des Batignolles va ser alguna cosa més que la sensació literària i d'actualitat. L'obra de Bruckner va interessar també aquells que no sabien res de la discussió al voltant de l'anònim Bruckner, perquè aquesta obra amb la seva mordacitat desesperada era un tros de desesperada vida. Quan es fa sonar la campana de l'alarma social, sempre ressona un to rancuniós en tots els cors que senten que la vida els ha privat d'algun dret; i de cors així, n'hi ha molts. I quina satisfacció quan l'anomenada justícia mundana en pesca algun! Aquesta famosa justícia jurídica que últimament, tant a París com a Alemanya, ha posat més d'una vegada la pota per a tristor d'alguns!

A aquests motius literaris i socials hem de sumar-hi la bona posada en escena i els ulls de la Pitoeff, i això no és cap exageració. En realitat, el paper d'aquesta cuinera no és res per aquesta russa morena i esvelta; l'ànima oprimida fa esclatar el contingut animal i primitiu d'aquell cos, però la força d'expressió d'aquells ulls atrapa l'espectador de tal manera que la rep com si fos la mirada suplicant i desesperada, vague i desvalguda d'un animal degollat cruelment. Allò més gran de què és capaç un artista ho dona la Pitoeff en aquest paper: es transforma en una altra, es fa revalorar, i amb tot, es manté fidel a l'esperit de la tasca. Dues-centes vegades li va donar el públic les gràcies, a ella i al seu marit, el director i artista.

Després de la representació es va fer una petita festa a la casa de l'escenari, la que mostra tantes habitacions i tants patiments. Els artistes, els traductors, els crítics van brindar a la salut de l'autor desconegut i per seguir conreant èxits. A la cuina i a la cambra xafogosa es va beure xampany, davant de la sala del tribunal es va ballar. Va ser un esdeveniment curiós, aquest aniversari alemany a París. I va ser bonic veure també riure una vegada els tristos ulls de la Pitoeff.

HORT, Jean (1944). *Les Théâtres du Cartel*. Genève : Albert Skira, p. 96.

D'autres réalisations exceptionnelles ont marqué encore cette grande époque de la seconde Compagnie Pitoëff. Nous ne pouvons nous arrêter à chacune d'elles: *Les trois Sœurs*, de Tchekhov, *Les Criminels*, de Brückner, *Le Singe velu*, du célèbre auteur américain O'Neil, *Mixture* de H.-R. Lenormand, qui eut un grand succès, et *Un Lâche*, du même auteur, pièce exceptionnelle, véritable tragédie moderne sur l'espionnage, *La maison des Cœurs brisés* et *La Charrette de Pommes*, de G.-B. Shaw, *Henri IV* et *Comme ci ou comme ça*, de Pirandello, *Brand*, *Les Revenants* et *Maison de Poupée*, d'Ibsen, *Médée*, de Sénèque, dans une version de Robert Brasillach, *Œdipe*, d'André Gide, *Orphée*, de Cocteau, etc., etc.

FRANK, André (1958). *Georges Pitoëff*. Paris : L'Arche, p. 128-129.

Pendant les deux dernières saisons au Théâtre des Arts les créations ne cessent de se succéder. Après *Vivre* de Flursheim et *Le Gouriadec*, *Le Vray Procès de Jeanne d'Arc* de Pitoëff et Arnaud qui donne à Ludmilla l'occasion de retrouver son personnage de la sainte, *Le Singe Velu* d'O'Neill et *Magie* de Chancerel et Chavannes, la Compagnie Pitoëff affiche *Les Criminels* de Fernand Bruckner.

La pièce avait connu un immense succès dans l'Europe entière. Ces images d'une société prise entre le souvenir d'une guerre qui l'avait bouleversée, et le pressentiment des drames plus profonds encore, firent crier au chef-d'œuvre.

Grâce à C. Leonard, nous avons eu entre les mains le dessin colorié et hâtif, dont devait s'inspirer le dispositif scénique de la pièce de Bruckner.

Criminels et juges... L'un ou l'autre, parfois les deux!

En vérité, cette maison qui brusquement s'ouvrait lorsqu'on déroulait la toile où elle était peinte, cette maison dans laquelle sept intérieurs familiaux se dévoilaient à nous par le sortilège d'un diable boiteux avant de devenir les salles d'audience d'un tribunal, n'était peut-être pas entièrement issue de l'imagination de Pitoëff: on venait, ou presque, de créer la pièce en Europe centrale. Mais la part originale de Pitoëff consistait

notamment dans l'invention d'un léger décalage qui traduisait la brisure de la vie et rompait la monotonie de l'ensemble sans mettre en cause son unité.

Évidemment, les éclairages de ces divers intérieurs, offerts tantôt aux pleins feux, tantôt à la pénombre, posaient de graves problèmes. Nora Sylvère nous a dit, peu de temps avant sa mort, comment, à Lyon, lors d'une tournée, la difficile présentation des *Criminels* avait permis à Georges de manifester soudain l'extraordinaire emprise qu'il savait prendre sur un public, même non préparé. La commission d'incendie avait interdit, quelques instants avant le lever du rideau, de laisser à nu les fils des projecteurs. Les électriciens s'affairèrent sur le plateau, une demi-heure de travail au moins étant nécessaire pour mener à bien les aménagements exigés. Comment occuper toute une salle dont l'attention ne sait plus où se porter ? Pitoëff fit brusquement monter le rideau. On vit soudain le décor, les techniciens à l'œuvre, Pitoëff s'avancer et prenant la parole, tenir pendant les trente minutes indispensables tout l'auditoire sous le charme d'un théâtre qu'il parlait, qu'il contait, qu'il créait.

JOMARON, Jacqueline (1979). *Georges Pitoëff, metteur en scène*. Lausanne : Éditions l'Age d'homme, p. 68-69.

Au début de la saison 1929-30, *Le Single Velu* d'O'Neill, dans une mise en scène pourtant remarquable, est un four total. Du reste, de cette période, date une certaine désaffection du public et une certaine hostilité de la presse contre ce «Russe» et ses pièces «étrangères», où, toujours, les personnages luttent, souffrent, cherchent. Pourtant, après *Magie* de Léon Chancerel et Marc Chavannes, *Les Criminels* de Bruckner sont un très grand succès et tiennent six mois l'affiche, et l'auraient tenu encore si Ludmilla, épuisée par son rôle de cuisinière criminelle qu'elle déteste, n'avait supplié son mari d'arrêter la pièce.

6.2.3. Barcelona, 1931

- *La Noche*

RUIZ DE AYALA, Álvaro. «Lo que vemos y lo que nos dicen en Romea». *La Noche*, 3-IV-1931, p. 11.

No hay cosa más desconcertante que un teatro en vísperas de estreno. Y si la obra que se prepara es una de esas obras que exigen en gran escala el concurso de la tramoya, la carpintería, el sastre y el electricista, más.

La persona extraña a esta vida de telón adentro no comprende una palabra del ir y venir de tanta gente, llegando a sospechar si ha caído en una reunión de personas razonables o en un manicomio.

Nosotros hemos caído en Romea, al hilo de las once de la noche de la víspera de la inauguración de la temporada de Primavera, y a pesar de estar acostumbrados a este arbitrario movimiento de los últimos ensayos, no faltó el canto de un cuproníquel para iniciar la retirada desistiendo de la posibilidad de hacer este pequeño reportaje o guía de espectadores.

Pío Daví está con nosotros muy amable; una sonrisa, un apretón de manos... Pero como en estos momentos es, antes que todo, actor y director que siente la responsabilidad del estreno, no encontramos la oportunidad de retenerle el tiempo preciso para unas palabras.

- Venga usted con nosotros luego, después del ensayo al restorán X y charlamos cuanto quiera.

María Vila es, además de una gran actriz, una mujer atentísima y cordial. Pero en estos momentos está muy preocupada con su papel, de una psicología compleja y atiende, todo ojos y oídos, a la sección general de la obra.

- Venga usted luego con nosotros al restorán X —nos dice. Allí hablamos de lo que usted quiera.

En un rincón, los hermanos Fernández Burgas con Millàs-Raurell y Fontanals. A ver si ahora...

- Querido Fernández Burgas; nosotros queríamos hablar un momento de la obra, de sus proyectos, de...

- Mire usted, si le parece, podríamos vernos...

- Sí, después del ensayo, en el restorán X.
- Es que van María y Daví; allí charlamos...
- Allí charlarán ustedes, pero yo prefiero que hablemos aquí, porque, me acuesto a las ocho.

Fernández Burgas ríe y se somete. Menos mal.

- Mire usted —nos dice— nosotros, siguiendo la tradición del teatro Romea, de dar en Sábado de Gloria una obra sensacional, al hacernos cargo de esta empresa, sin tiempo para solicitar una original que pudiera llenar ese propósito, escogimos, entre las famosas, una que teníamos dispuesta para nuestra compañía de Teatro Norteamericano, y que puede seguir el camino hecho por *El procés de Mary Dugan* y *El Carrer: Els criminals*.

Naturalmente que más adelante pondremos obras originales, de las cuales hemos recibido ya alguna de fundadas esperanzas, y para lo cual solicitamos y confiamos nos presten su concurso los autores catalanes, para los que, dígalos usted, estarán siempre abiertas la puertas del Romea, que no olvidamos que ésta es la casa solariega del teatro catalán, y queremos mantener su prestigio.

Els criminals —termina diciendo Fernández Burgas— es una obra de gran envergadura, muy moderna, y de calidad literaria. La hemos montado con el mayor cariño y esperamos un éxito. Ahora, el público y la crítica dirán si hemos acertado. Lo que no podrá negarnos es la buena voluntad y el entusiasmo.

M. A. G. «En el Romea». *La Noche*, 6-IV-1931, p. 23.

Con el teatro rebosante de público inauguró su temporada el Romea y, con ella, la actuación de la nueva y simpática empresa “Vila Daví y Fernández Burgas”.

Els Criminals de F. Bruckner, vertido al catalán por Millás-Raurell, triunfó en toda la línea. Fontanals, con el decorado de los telones y los escenarios, impresionó favorablemente al auditorio desde el primer momento, contribuyendo, en buena parte, al éxito.

Destacó, como siempre, la labor de María Luisa Rodríguez. En su papel de “Mimí Zerl” dio al personaje aquella mezcla de ingenuidad y de malicia que convenían a la creación y que esta artista sabe distribuir tan ponderada y graciosamente en sus interpretaciones; y que, aun a trueque de interrumpir la representación, provoca espontáneamente —como ocurre en esta obra— los aplausos del auditorio. Los restantes actrices y actores, muy bien entonados en los respectivos cometidos.

La obra posee intensos resortes emotivos utilizados con una gran técnica teatral. La simultaneidad de acciones —los anunciados siete escenarios conjuntos— crea una dinámica escénica original, moderna y rica en sugerencias. Bruckner, en *Els criminals*, presenta el linde confuso que separa el recto obrar, del campo del delito; más confuso todavía por las contradictorias incursiones, difíciles de calificar moralmente, y más difíciles todavía de llevar a la calificación del Código y de la Jurisprudencia, que en ambos sectores realizan constantemente la pasión y la miseria.

Millàs-Raurell ha dado a la versión catalana un lenguaje colorido y preciso, perfectamente apropiado al realismo sintético de la producción. Bien merecidos los aplausos que, reiteradamente con él y el escenógrafo Fontanals, compartieron María Vila, Pío Daví y los restantes intérpretes.

M. A. G. «En el Romea. Gran éxito de *Els Criminals*». *La Noche*, 8-IV-1931, p. 30.

Millàs-Raurell, Fontanals, Vila-Daví: tres nombres que merecen crédito. Y el público demostró que se lo concedía llenando anoche por completo el teatro.

Els criminals de F. Brückner, vertido al catalán por Millàs-Raurell, triunfó en toda la línea. Fontanals, con el decorado de los telones y los escenarios, impresionó favorablemente al auditorio desde el primer momento, contribuyendo, en buena parte, al éxito.

La ímproba labor directiva de Pío Daví obtuvo el merecido triunfo. Su realización personal como actor, coordinóse felizmente con la sutil y viva interpretación que María

Vila hizo de la protagonista. Deliciosa María Luisa Rodríguez en el papel de “Mimí Zerl”. Muy ajustada toda la Compañía.

La obra posee intensos resortes emotivos utilizados con una gran técnica teatral. La simultaneidad de acciones —los anunciados siete escenarios conjuntos— crea una dinámica escénica original, moderna y rica en sugerencias.

Las ovaciones del público constituyeron la muestra más elocuente de la impresión producida por la obra, la interpretación y la escenografía.

Millàs-Raurell ha dado a la versión catalana un lenguaje colorido y preciso, perfectamente apropiado al realismo sintético de la producción. Bien merecidos los aplausos que, reiteradamente con él y el escenógrafo Fontanals, compartieron María Vila, Pío Daví y los restantes intérpretes. Enhorabuena a la nueva y simpática empresa Vila-Daví y Fernández Burgas.

- La Veu de Catalunya

NICOL, E. «TEATRE ROMEA. – *Els criminals* de Ferran Bruckner, traducció catalana de J. Millàs-Raurell». *La Veu de Catalunya*, 7-IV-1931, p. 4.

El teatre de tesi sembla que torna a posar-se en voga. Aquests darrers temps s’han estrenat a Europa abundants obres polítiques, històriques, d’opinió. Sembla com si la inquietud de l’època imposés als que la volen observar la participació de la inquietud. Un Robert de Flers que observava els costums i no els judicava, o, en tot cas ho feia amb la seva fredor irònica i d’una manera indirecta, ja no sembla possible. Els problemes del viure modern apassionen massa; els autors dramàtics, no hi resten indiferents i volen opinar sobre els ambients i els costums que llurs obres reflecteixen.

Els criminals de Bruckner resulta una obra de tesi tot i que l’autor ha ambicionat de posar-la en un pla superior al que ocupen aquestes obres que habitualment en diem de tesi; en el pla en què es troba una *Santa Joana*, de Bernard Shaw, per exemple.

Bruckner ha escollit l'ambient del crim. Es diu que l'home modern no ha descobert res de nou en el terreny del mal. En tot cas, és evident que la nostra època n'ha aguditzat certs aspectes i ha arribat a uns graus de refinament alarmants. Com si la cultura i civilització per ésser massa perfectes, haguessin de tenir una compensació en el mal, que els exigís la imperfecció indefugible de la natura humana, és justament en els països més civilitzats i cultes on certs aspectes del vici s'ofereixen amb major cruesa. I això ha estat sempre, i això ha semblat justificar el misticisme de totes les teories naturalistes que combaten la civilització i en les quals la ingènua simplicitat esdevé un model.

Avui, Alemanya és un país dels més cultes, i per això (funesta relació!) és un dels més viciosos. Allí també s'ha originat aquest neonaturalisme, violent i desmesurat com totes les reaccions, que s'anomena el nudisme.

Aquests són els antecedents de l'obra de Ferran Bruckner i aquesta és la matèria humana que ell ha enfocat. *Els criminals* produeix aquella impressió penosa de totes les coses fortes i parcials. El crim és constant, i en cert sentit fatal. La justícia humana s'erra. No s'estalvia cap problema, ni aquell que ja Proust i Gide han estudiat en llurs obres, de l'oposició que certs éssers plantegen entre la natura (el que s'anomena natura, que és la de la majoria dels éssers, la dels éssers normals), i aquesta altra natura, indefugible, incanviable, d'alguns excepcionals, que s'hi troba en contradicció.

Bruckner és deliberadament parcial. La seva idea no és que el mal sigui general, encara que la seva obra no ofereixi altra visió que la del crim. És més aviat, que hi ha una fatalitat en el mal, que no hi ha, en un cert sentit, éssers pròpiament criminals, i que la sanció del crim no pot ésser la que apliquen els tribunals de justícia. La justícia humana és fal·lible, i no pot ésser altrament. La llei és legal, però no pot ésser totalment justa. La consciència individual és l'únic jutge infal·lible, el qual aplica la sanció veritable. Bruckner ho simbolitza en el suïcidi d'Ernestina, autora d'un crim, que al capdavant d'una lluita per enganyar la justícia i defugir la pena màxima que s'aplicarà a un innocent, acaba fent-se ella mateixa la justícia més severa.

Com es veu, la moral, una mica confusa, que es pot desprendre d'aquestes idees expressades dramàticament, és una moral sense finalitat i sense Déu. Però no és aquest el lloc adequat a la discussió d'aquest aspecte. Des del punt de vista purament teatral, l'obra de Bruckner està concebuda i realitzada amb la llibertat i l'originalitat pròpies d'un mestre que passa per damunt de fórmules i d'exigències tècniques, que esdevenen accidentals davant la valor humana del drama i la transcendència de les idees posades en joc. Això no vol dir que l'obra sigui tècnicament imperfecta o absurda. El contrari: la diversitat de personatges origina diversos conflictes dramàtics, cada un dels qual podria ésser tractat a part, en una obra particular. Bruckner resol la dificultat de desenvolupar-los alhora i d'entrellaçar-los, d'una manera original i atrevida: per mitjà de les escenes superposades, que creen una nova i excepcional unitat escènica de temps i de lloc, d'un ordre gairebé cinematogràfic.

En resum, *Els criminals* és una gran obra, forta i terrible, per la trista veritat humana del seu contingut, i moral, per l'exemple de dolor, si no per les conclusions que el seu autor en deriva.

L'escenògraf Fontanals ha resultat amb el seu habitual estil esquemàtic, que aquesta vegada era imposat per la manca d'espai, la dificultat de la *mise en scène*. El muntatge que serveix per als actes primer i tercer resulta força bé de llum i de detalls accessoris.

Quant a la interpretació, no cal dir si és important de trobar el to adequat d'una obra així i de no perdre'l en cap moment. Hem de dir sincerament que la companyia del Romea no dóna ni un moment la impressió d'unitat necessària. Ha mancat en aquesta obra un criteri superior que orientés cada un dels autors en el sentit de donar, entre tots, el to que l'obra requereix. Els principals actors del Romea tenen tots moments feliços, que revelen llur talent. Però això no basta davant una obra com la de Bruckner. Ells la interpreten d'una manera naturalista i és evident que hauria escaigut millor una certa estilització de la dicció i dels gestos, que harmonitzant amb l'estilització de la *mise en scène* i amb el pensament de l'obra, hagués idealitzat certes situacions i certs detalls. No voldríem inculpar ningú. Ja és sabut que la companyia del Romea es veu obligada (per raons que ara no discutim ni ens cal conèixer) a representar tants *Reis de la llana* i tants *Milionaris del Putxet*, que no ens estranyàriem que per aquest camí, i exagerant les

coses, arribessin a gairebé perdre el sentit artístic. El públic de la casa ja va per aquest camí.

Bé cal parlar dels moments feliços. La senyora Vila, en l'escena de la baralla amb la seva rival, està admirablement d'expressió del rostre, de gest i de veu; matisa d'una manera perfecta les ràpides transicions de la ira a la recança, de la gelosia al penediment. És una escena de prova per a una artista; la senyora Vila demostra tot quan pot fer. També està remarcable en l'escena del judici, al segon acte. El senyor Daví dona d'una manera molt justa, en certs moments, el to acanallat, insolent i ingenu del seu personatge. La senyora Rodríguez reïx en un paper que se li escau (la senyora Rodríguez acostuma a tenir aquesta sort). El senyor Ventayols s'ha trobat amb un paper particularment difícil i n'ha tret el que ha pogut. Les senyores Guart, Morató i Peris mereixen un mot d'elogi. El senyor Cabré ja és sabut que fa uns magistrats insuperables. Cal dir només que en aquesta obra fa un paper de magistrat. Els altres, discrets.

- La Publicitat

GUANSÉ, Domènec. «*Els criminals, drama en tres actes, de F. Bruckner, traducció de Millàs-Raurell*». *La Publicitat*, 7-IV-1931, p. 9.

Els criminals és una visió pútrida com poques de la humanitat. Obra ben representativa d'una època i d'un poble, com el germànic, que té tots els valors morals en crisi, i que s'esforça a trobar una nova moral que els satisfaci i apaivagui les seves inquietuds, que assereni i clarifiqui la terbolesa de la seva vida.

L'autor ens presenta una casa de veïnat, una de tantes cases de veïnat com hi ha en totes les urbs populoses, rusc de la humanitat més diversa. Partida la casa per un pla vertical, en veiem els seus diversos departaments i assistim a les intimitats dels estadants. L'espectacle és amarg, trist, sinistre i una mica grotesc. Els sentiments als quals, tradicionalment, hom ha acordat més puresa i més elevació, hi tenen alguna cosa de vil i de repugnant. Per tot la degradació o el fracàs sense grandesa. Veiem una vella que té diners per haver abusat de la confiança d'un parent; un baranda ben plantat, que viu de les dones; una mare que, abans d'infantar, impulsada per la misèria, es ven el fill; una

dona que, per gelosia, escanya a una altra; un adolescent enamorat d'una dona de quaranta anys, el fill de la qual és el seu amic més car; un invertit i un poca-vergonya que l'explota; un amant que obliga a avortar la seva estimada...Totes aquestes vileses i humiliacions, tots aquests sentiments impotents o fracassats i altres de tan difícil enumeració com aquests són exposats d'una manera crua i vigorosa per l'autor. Segons tenim entès, el traductor ha atenuat una mica certes expressions; però evidentment no els ha llevat realisme ni en déu haver aminorat la seva força. El diàleg és contundent, agre i cantellut, com correspon a una concepció tan negra de la vida. Probablement, en català no havia estat representat res de tan atrevit pels sentiments que s'hi expressen, ni fins —dintre d'una absoluta correcció i bon gust literari— per la contundència dels conceptes.

L'autor lliga amb traça les diverses accions que s'insinuen de bon començament, i dóna al microcosmos que planta a l'escena una absoluta unitat. Un procediment enginyós, i teatralment molt expressiu, li permet de vèncer la monotonia que el trinxament de l'acció, amb tants de quadros com necessita, podria donar a l'obra. L'escena representa, com ja hem dit una casa partida per un pla vertical. Veiem els seus compartiments, els quals s'il·luminen o s'apaguen i desapareixen en la fosca, segons les necessitats de l'acció. Podem presenciar així diverses accions alhora, o accions que se succeeixen en diversos departaments, sense telons ni interrupcions. Aquesta rapidesa, així com l'absència de detalls que no siguin d'un grotesc o d'un dramatisme pujats —els dos únics tons que com a bon melodrama dóna *Els criminals*— fan que l'espectacle sigui, sobretot durant el primer acte, d'una intensitat apassionant.

En el segon acte, i per un procediment semblant de dividir l'escena en compartiments, assistim a diversos tribunals de justícia en els qual compareixen alguns dels personatges que hem vist a l'acte anterior, per fets certs o imputats, però en tot cas realitzats per exigències d'una natura anormal o sota l'imperatiu de circumstàncies adverses. En aquest acte s'aclareix i precisa la idea de l'autor, que vol demostrar que al món, segons les lleis i la moral, tots som o podem esdevenir una colla de criminals, i que més criminals que aquells que els jutges tanquen a la presó ho són moltes persones que van

lliurement pel món i, entre elles, els mateixos jutges que en nom del poble, condemnen i castiguen.

L'obra esdevé així una obra de tesi. L'autor no repara en els procediments i cau en exercicis d'una retòrica excessiva per excitar el sentimentalisme fàcil. Altrament, ens dóna massa mastegades les idees i, en el seu afany partidista, fa massa estúpids els jutges, massa primaris els processats i excessivament simple el mecanisme de la justícia. El virtuosisme teatral de l'autor, però, no minva gota; aconsegueix de mantenir lligades les diverses accions per la finalitat que les inspira, i tens, constantment, l'interès dels espectadors.

En el tercer acte, ens trobem, alta volta, en aquell interior del bast falansteri. La vida hi segueix igual amb la seva amargor i la seva tristesa, donant víctimes a la injusta justícia dels homes i pàbul inacabable a la crònica del fet divers, tràgic i estúpid, sense grandesa i sense poesia.

És doncs, tot plegat, ho repetim, tant per la tècnica com pel contingut, una obra ben representativa dels nostres dies; una obra singular que segurament desvetllarà la curiositat del públic, amb la seva atracció misteriosa i els seu torbador encís morbós. I no caldrà que afegim, després del que més amunt hem dit sobre les qualitats del diàleg, que la traducció que n'ha fet Millàs-Raurell és d'un dramatisme trepidant.

Francesc Fontanals ha resolt amb escaients proporcions la disposició escènica i ha fet uns decorats de molt bon gust. Altrament tota la complicació escenogràfica és ben atesa i marxa sense falles. Així mateix en la interpretació han estat vençudes totes les dificultats d'un ajustament no gens fàcil, de manera que l'obra es desenrotlla amb una automàtica precisió.

Personalment, en la interpretació, s'hi destaquen Pius Daví, que fa una composició molt artística d'un tipus de baranda ben plantat, que enamora les dones; Maria Vila, que troba accents patètics en el dramatisme brutal del personatge que interpreta; Maria Lluïsa Rodríguez, aliança de l'humor i de la gràcia, que fa una simpàtica i divertida estilització

de criadeta bonica que es transforma en cocot; Angela Guard, que dóna molt de natural i de versemblança a un paper de vella avariciosa; Capdevila que treu amb una aguda intenció psicològica la caricatura d'un propietari avar, que simula una falsa tendresa; Amorós, que dóna una escaient lleugeresa a un personatge cínic i amoral; Cabrer, que fa un president d'audiència d'una dignitat estúpida, que sembla de debò; Ventayols, que en un paper indubtablement difícil, aconsegueix posar de relleu el conflicte psicològic de l'anormal personatge que interpreta; Lluïsa Morató, que fa amb una singular tendresa de noia enganyada i sentimental. I cal no oblidar el treball dels senyors Ordunya, Vinyes, Estrems, Martí, Carratalà, i de les senyores Lozano, Ferràndiz i Peris.

- *La Nau*

A. C., «Teatre Romea. Estrena d'Els criminals de F. Bruckner, traducció de J. Millàs-Raurell». *La Nau*, 7-IV-1931, p. 7.

Aquesta producció, que entra de ple en el que s'anomena teatre modern, presenta aquells conflictes que tan cars eren als autors de trenta anys enrere. Ens referim al teatre "de tesi", el que vol dir que no hi ha mal ni bé que no torni. Per fer-ho, a l'autor li cal, naturalment, portar-nos al seu món, el que ha de crear, perquè el conflicte imaginat pugui produir-se. Una vegada dintre d'ell, no té altra feina que convèncer-nos que tot el que fa és veritat.

Per això, Bruckner acumula d'una manera arbitrària tot una sèrie de criminals en els diferents estatges d'una casa. Ara que en realitat no són "els criminals", sinó "uns criminals". D'ací, doncs, que les conclusions que ens dóna, en finalitzar l'obra, no es puguin acceptar en absolut. Amb aquestes salvetats, es pot dir que l'obra és forta, vigorosa i real. Sobretot en la pintura d'algun personatge com el mateix protagonista, gandul, vigorós, que viu a esquena de les dones, i en el fons és incapaç de matar una mosca. Però per altra banda, hi ha algunes coses prodigades d'una manera excessiva, com són tots aquells jovenets anormals dels quals se'n fa un abús. De totes maneres, resulta, sobretot el primer acte, ple de vida i de força si s'analitzen particularment els episodis que el constitueixen. En conjunt, és quan es veu el forçament a què l'autor s'ha de sotmetre que li fa perdre humanitat.

El segon acte és una crítica dura del sistema judicial, dura però justa. És tal vegada on el pensament de l'autor aprofunditza més, però, naturalment, el públic troba que hi ha un excés de tribunals en escena. És l'acte més corrosiu de l'obra, el que hauria d'anar més de dret a l'ànima de l'espectador; però el públic, moltes vegades, en certs moments, fa pensar que té atrofiada la sensibilitat i la comprensió, justificant els excessos de certes obres analfabetes.

En el tercer acte torna la vida, que ve avançant a força de crims, de turpituds, de coses mal fetes. L'autor es rabeja amb els seus titelles, es complau a rebolcar-los pel fang, fins que els ofega. Ara que, al final, en morir la protagonista, la conclusió que la culpa és dels homes ens sembla una mica pueril i dissortada.

En conjunt, és una obra notable i que desvetlla una gran curiositat. No sé, tal vegada, aquell caliu de cosa d'art, però en molts moments és crua i aspra com la mateixa vida. Maria Vila i Pius Daví trobaren el to just, l'expressió acabada en tots els moments. Després Ventayols, en un paper molt perillós, així com Orduna, que féu el seu d'una manera definitiva. Bé, molt bé, la senyoreta Rodríguez i molt correcta la senyoreta Morató, així com les senyores Ferrandis i Guart, i la senyoreta Lozano. Els altres molt correctes i ben encaixats.

La presentació bé, i la direcció perfecta. El públic aplaudí molt a tots els actes. La traducció de Millàs-Raurell molt correcta.

- *El Matí*

P. R., «Els criminals, drama en tres actes de F. Bruckner, traducció de Millàs Raurell». *El Matí*, 9-IV-1931, p. 12.

La justícia dels homes és una cosa defectuosa que sovint condemna els innocents o a culpables que tenen més excusa que molts altres que són deixats en impunitat. Aquesta sembla ésser la veritat que l'autor d'aquest melodrama es proposa de comunicar a l'espectador. No és cap cosa nova, però podria haver donat lloc a bells efectes convincents, si les idees del bé i el mal, de la responsabilitat i la irresponsabilitat, de la

humanitat i de la justícia haguessin estat més clares i precises en el seu enteniment mentre escrivia aquesta obra. Tal com ella és, però, en realitat no demostra res. Uns quants personatges escollits d'entre una humanitat en plena descomposició moral, cada un representatiu d'un vici o d'una misèria espiritual o altre i uns quants tribunals de justícia integrats per gent imbècil. Molta literatura, molta afectació en alguns aspectes, molt verisme de detall en d'altres, però en conjunt, una visió completament falsa i desviada. Cap repugnància no és estalviada a l'espectador, sense que en canvi li sigui donat el confort moral d'una sàtira ben feta i neta d'intenció. El truc escènic enclou la modernitat de l'obra. L'escenari és subdividit de manera que en els actes primer i tercer, l'espectador contempla els interiors d'una casa de veïnat que es van il·luminant o quedant a les fosques segons convé per donar una certa il·lació a les diverses accions que s'hi desenrotllen. El mateix truc serveix en el segon acte per a presentar diverses sales de justícia en activitat.

La traducció dóna la impressió d'ésser ben feta i fins d'haver atenuat en algun moment i en allò que respecta al llenguatge, la cruesa revulsiva de l'obra.

La interpretació donà lloc a distingir-se les senyores Maria Vila, Angela Suart, Maria Lluïsa Rodríguez i Lluïsa Morató i als Srs. Daví, Capdevila, Venanyols, Orduña i altres.

Anònim, «Notes oficioses». *El Matí*, 18-IV-1931, p. 5.

Romea. —Distingides personalitats de la colònia alemanya han desfilat per Romea curioses per conèixer i comparar la presentació que se li donava ací a l'obra de Bruckner amb la de Berlín, on la veieren representar, s'han atansat a la direcció d'aquest teatre per a felicitar-la per la seva propietat, felicitació que feien extensiva entusiàsticament als seus intèrprets i d'una manera especial a Maria Vila i Pius Daví, protagonistes d'*Els criminals*, senzillament admirables, segons opinió d'aquestes persones.

És un vot de qualitat que ve a donar un major valor al del nostre públic que segueix emplenant totes les nits el teatre Romea i reflecteix la seva satisfacció aplaudint amb entusiasme.

Per altra banda, la represa de Montmartre ha donat màxim interès al programa de les tardes, i proporcionen un gran èxit als seus intèrprets, la Sra. Vila i el senyor Daví, que l'estrenaren a Barcelona.

- *Diario de Barcelona*

Anònim, «Teatros y cines: Romea». *Diario de Barcelona*, 4-IV-1931, p. 23.

El reparto de *Els criminals*. De la importancia del estreno que ofrece Romea la noche del Sábado de Gloria, puede tener el público una idea con solo conocer el reparto de la famosa obra de Bruckner, que es como sigue:

Ernestina Puschek, Maria Vila; Gustau Tunichtgut, Pius Daví; Mimí Zerl, Maria Lluïsa Rodríguez; senyora Berlessen, Empar Ferrandiz; senyora de Wieg, Angela Guart; Carla Koch, Antonia Morató; Olga Nagerle, Dolors Peris; Liselotte, Isabel Pujol; Kudelka, Maria Lozano; una senyora, Dolors Bofill; altra senyora, Enriqueta Serra; Dietrich de Wieg, Joaquín Vinyes; Frank, Pere Ventayols; Otfried, Manuel Amorós; Alfred Fischau, Josep M. Pandolfi; Krumenser, Cebrià Arboix; administrador, Jaume Capdevila; Kaks, Lluís Carratalà; Ben-Sim, Pere Martí; Schimmelweis, Josep Edmond; un jove, Ramon Rosanas; primer agent, Antoni Stremens; l'altre agent, Josep Esmond; un policia, Josep Termes; l'altre policia, Ramon Farrés; agent, Feliu Casas; Audiència. Gran sala: President, Pere Cabré; fiscal, Pere Martí; defensor, Antoni Strems. Sala primera: President, Joaquín Vinyes; fiscal, Lluís Orduña; defensor, Pere Oriols. Sala II: President, Jaume Capdevila; fiscal, Joan Ortet; defensor, Ramon Rosanas. Sala III: President, Josep Termes; fiscal, Artur Mas; defensor, Lluís Carratalà. Un cambrer, un uxier, un policia, parroquians del "Bar", etcètera, etc.

MORAGAS ROGER, Valentín, *Els criminals de Bruckner, traducción catalana de Millás-Raurell*». *Diario de Barcelona*, 7-IV-1931, p. 6.

Muchas veces hemos reseñado en las páginas del *Diario* las discusiones motivadas por las obras de Fernando Bruckner, durante tanto tiempo desconocido de la gente, por haber mantenido su personalidad en el más riguroso de los incógnitos y que se considera en la actualidad como uno de los principales representantes del naturalismo

teatral alemán. Con *Els criminals* hizo su aparición en nuestros tablados, muy bien traducido al catalán por el prestigioso dramaturgo Millás-Raurell.

Els criminals es una obra que se aparta de la mayoría de producciones escénicas ante el público barcelonés por su fondo y por su forma; fondo: inmoral, crudo; forma: singular y extraordinariamente plástica.

Todos los representantes de los más bajos fondos sociales, viven “su vida” ante los espectadores; y los diversos conflictos que les atañen se suceden sin guardar otro enlace común que el visual, por ser todos ellos inquilinos de los siete departamentos (mejor: habitaciones) de una casa.

En el segundo acto el escenario se convierte en cuatro simultáneas salas de tribunal en las cuales son juzgados por sus delitos sirviendo todo ello de pretexto para satirizar y ridiculizar a la justicia: pues los inocentes son condenados y se absuelve a los culpables. Cada una de las acciones de *Els criminals* tiene una trama y un desenlace (mientras dura su desarrollo se ilumina la estancia, luego vuelve a quedar a oscuras) que coinciden, en el subjetivismo pesimista que todos aquellos emanan, trasluciendo la crisis moral que atravesaba la Alemania de la posguerra.

René Lauret ha lamentado en un artículo publicado en *Le Temps*, el predominio del naturalismo en los teatros de Berlín, por la crudeza de los asuntos y por reflejar, solamente, los horrores y lacras de la sociedad; lacras que en *Els criminals* provienen de exaltaciones sensuales, alimentadas en un ambiente de un desconsolador materialismo.

El principal acierto de *Els criminals* es su presentación escénica y el modo de hilvanar los asuntos. El público, ávido de curiosidad, ve en la obra de Bruckner una sucesión de acciones que, guardando una relación de lugar, provocan el interés por el modo como están resueltas.

«Renovar el escenario», indicaba Bragaglia, es imprescindible para la renovación del teatro contemporáneo y para atraer a los espectadores; «el autor teatral no es sino uno de

los elementos del teatro» que necesita la importante colaboración de un director que sepa dar adecuado empleo a todos los recursos con que cuenta la escenografía moderna; y si bien, nosotros, no compartimos en absoluto todas las teorías del director del teatro de los Independientes de Roma, reconocemos que la *mise en scène* es uno de los medios más poderosos para atraer a los espectadores por esto presumimos que serán numerosos los que acudirán al Romea.

Fontanals, el escenógrafo al cual Fernández Burgas (el nuevo empresario del teatro Romea) ha encomendado las decoraciones de *Els criminals* ha realizado su misión de modo competente, acreditativo, una vez más, del extraordinario partido artístico que sabe dar a sus trabajos.

La interpretación de *Els criminals* acertadísima. Mereciendo citarse todos los actores por el cariño y atención con que han estudiado sus papeles.

Pío Daví (componiendo su personaje con líneas acertadísimas), María Vila (admirable en las escenas dramáticas), María Luisa Rodríguez (dando realce a sus breves intervenciones), Ventayols y Amorós (salvando hábilmente las numerosas dificultades de dos tipos difíciles de interpretar), Cabrer muy digno y los demás intérpretes desempeñaron sus respectivos papeles a conciencia, haciéndose acreedores a los aplausos con que el público premió su labor.

Anònim, «Teatros y cines: Romea». *Diario de Barcelona*, 11-IV-1931, p. 21.

Els criminals es sin duda obra de temporada, que se hará centenaria en el cartel llenando el teatro a diario. *Els criminals* es obra que interesa. Al mérito de la obra se une la interpretación que le da la compañía de Romea, labor encomiada de su director Pío Daví y del relieve que dan a los protagonistas éste y María Vila. *Els criminals*, que se representa todas las noches y en las funciones del sábado y domingo se pondrá además en las de tarde de los dos días.

Y en domingo, a las tres y media, la rondalla *La princesa dormida*, verdadera joya del teatro infantil.

- El Noticiero Universal

Anònim, «Teatros y cines: Del Romea. – El reparto de *Els criminals*», *El Noticiero Universal*, 4-IV-1931, p. 8.

De la importancia del estreno que ofrece esta noche puede tener el público una idea con solo conocer el reparto de la famosa obra de Bruckner, que es como sigue:

Ernestina Pushek, María Vila; Gustau Tunichtgut, Pío Daví; Mimi Zerl, María Luísa Rodríguez; Senyora Berlessen, Amparo Ferrándiz; Senyora de Wieg, Angeles Guart; Carla Koch, Antonia Morató; Olga Nagerle, Dolores Peris; Liselotte, Isabel Pujol; Kudelka, María Lozano; una senyora, Dolores Bofill; altra senyora, Enriqueta Serra; Dietrich de Wieg, Joaquín Viñas; Frank, Pedro Ventayols; Otfried, Manuel Amorós; Alfred Fischau, José María Pandolfi; Krumenser, Cebrián Arboix; Administrador, Jaime Capdevila; Kaks, Luis Carratalà; Ben-Sim, Pedro Martí; Schimmelweis, José Edmond; Un jove, Ramón Rosanas; Primer Agent, Antoni Estrems; L'altre agent, José Esmond; Un policia, José Termes; L'altre policia, Ramón Farrés; Agent, Feliu Casas; Audiència. Gran sala: President, Pedro Cabré; fiscal, Pedro Martí; Defensor, Antoni Strems. Sala primera: President, Joaquín Viñas; Fiscal, Luis Orduña; Defensor, Pedro Oriols. Sala segunda: President, Jaime Capdevila; Fiscal, Juan Ortet; Defensor, Ramón Rosanas. Sala tercera: President, José Termes; Fiscal, Arturo Más; Defensor, Luis Carratalà. Un cambrer, un uxier. Un policia. Parroquians del “Bar”, etc., etc.

María Vila y Pío Daví son los protagonistas de esta obra cuyo estreno ha despertado tanta expectación.

B. y D., «*Els criminals*, drama en tres actos de Fernando Bruckner, traducción catalana de Millás Raurell». *El Noticiero Universal*, 6-IV-1931, p. 8.

Fernando Bruckner es el pseudónimo que emplea para sus obras teatrales el poeta lírico alemán Teodoro Tagger. Había intrigado en extremo tal pseudónimo al mundo literario, y la prensa berlinesa, lo mismo que la de Viena, publicó varios comentarios dirigidos a averiguar la verdadera personalidad de dicho escritor. Hace poco tiempo, Andrés Maurey, el traductor francés de *Los criminales* y de *Isabel de Inglaterra*, otra obra dramática del mismo Bruckner, reveló el verdadero nombre de Bruckner, con motivo de

estrenar *Los criminales*, en París, los Pitoeff. Se llama, como hemos consignado al empezar, Teodoro Tagger.

Comentando Jean Jacques Bernard ese doble nombre empleado por el autor de *Los criminales* en una conferencia que dio recientemente en París, para presentar a la compañía alemana que interpretó *Enfermedad de la juventud*, del propio dramaturgo, después de indicar el doble destino de la inspiración de Tagger (lírico y dramático) y de establecer el hecho de que todo artista se siente más o menos esclavo de la personalidad que se ha creado ante el público y el temor que le produce tener que emplear igual nombre para el cultivo de otro género literario diferente que el que le ha dado la fama, recordaba con agudeza que en el Japón, cuando un cómico cambia de papeles, cuando pasa a dedicarse a la interpretación de personajes diferentes a los que le dieron fama, entonces adopta otro nombre, y con ese nombre diverso empieza en el teatro como una nueva carrera.

La primera obra teatral representada de Bruckner fue *Enfermedad de la juventud* (1927), la segunda *Los criminales*; la tercera, *Criatura*, a la que ha seguido *Isabel de Inglaterra*.

*

Los criminales corresponde de lleno al género dramático de carácter tendencioso, que cuenta entre los jóvenes autores alemanes a varios distinguidos cultivadores. Técnicamente es un drama muy bien construido, con rasgos tan notables como las escenas del tribunal del segundo acto.

Alfredo Kerr, hablando de esa clase de obras dramáticas, ha dicho que en ellas los personajes bondadosos lo son en extremo, y los malvados, lo son en extremo también. Lo que es pueril. Y ha señalado como grata excepción *Los criminales*.

En *Los criminales*, Bruckner nos presenta a varios tipos de gente miserable por el desvío de sus instintos genésicos, mejor dicho, por el predominio de tales instintos sobre la razón; ocupando las habitaciones de una casa que nos recuerda por sus moradores las jaulas destinadas a los locos descritas por Baltasar Gracián en la segunda parte de su *Criticón*.

En esa casa de Bruckner, el instinto reina y conduce a todos sus moradores al crimen. Es una pintura de lo más abyecto de la sociedad, pero no ejecutada con el propósito de adular nuestra torpeza, sino, muy al contrario, para hacernos aborrecer los repugnantes vicios, presentándonos para ello en toda su desnudez las lacras que la sociedad ofrece en su organización la que el actor considera todavía en su estado primitivo por la carencia, sobre todo, de voluntad en los componentes sociales, carencia de voluntad que priva de ejercer un absoluto imperio de la razón sobre los impulsos instintivos. La justicia no es realmente tal justicia, sino una proyección a favor del Estado de la repugnancia que sentimos por las pasiones que no sabemos reprimir, para que, convertida por el Estado en pena, nos sirva de intimidación. La justicia, en concepto de Bruckner, aun no ha adquirido en la tierra resplandores divinos no desciende de la divinidad, sino que es concesión de la cobardía del hombre, quien impotente para ahogar las voces de sus instintos perversos, pero sintiendo el remordimiento torturarlo después de haber cometido el mal, trata de evitarse ese remordimiento concediendo al Estado el poder de reprimirle y de castigarle. Pero, obrando de esa suerte, el hombre, ni consigue que la justicia sea justa, ni se evita el remordimiento. Crea un espantajo, nada más, que no libra de penas al alma, pues la voz de la conciencia, aunque muy débil, casi totalmente apagada por el instinto, todavía tiene fuerza para despertar el remordimiento en medio de las tinieblas del espíritu del culpable. La justicia no está en la llamada justicia histórica, en concepto de Bruckner; está en nosotros, en nuestro sentido moral, en nuestra conciencia, pero nuestra voluntad es tan débil todavía, está tan mal educada que no sabe hacer gobernar la conciencia sobre los instintos. No se inclina Bruckner a una desconfianza absoluta respecto al futuro del imperio de la voluntad; al contrario, cifra en esa conquista la vida social venidera.

Corresponde *Los criminales* por ese último aspecto al del nuevo espíritu alemán, que se dirige, aleccionado por la guerra, a evitar el dolor y el horror de los sufrimientos del hombre. E. M. Remarque ha pintado los horrores de la guerra en *Nada de nuevo en el oeste* y Bruckner ha pintado en *Enfermedad de la juventud* los desórdenes que se producen en los jóvenes posteriores a la guerra, y en *Los criminales*, los horrores que en forma de vicios amenazan a los seres de sensibilidad atrofiada. Ha pintado esos horrores

para proclamar, en definitiva, una tendencia, una acusación contra la justicia y la organización alemanas, en su aspecto educativo, al tiempo que ha señalado la lucha que existe entre los deberes y los vicios que constantemente se libra en el alma del hombre moderno.

El acto de los tribunales, en el que aparece la justicia histórica portándose con sus tradicionales rutinarismos, olvidando naturalmente la naturaleza humana y el espíritu de las leyes para la aplicación de las penas, es un cuadro amargo, realizado con mucho talento y causticidad pero con notas acentuadas a propósito por el autor para que los contrastes acaben por convertirse en dardos mortales contra la actual administración de justicia... en Alemania. En ese amargo cuadro, Bruckner sabe unir con habilidad las ideas tolstoianas a su sátira, para ridiculizar la actuación de los tribunales de justicia frente a los insondables abismos de la naturaleza humana, para concluir que no todos los que se hallan en las cárceles son culpables, ni todos los que se hallan fuera de las mismas, inocentes.

La obra, diríamos, es de “distrito V alemán”, como calificaban antaño ciertas obras los barceloneses; pero escrita con un talento y una preparación cultural rarísimas veces apuntadas en nuestra escena, por no decir nunca.

Basada en desvíos genésicos o sexuales y volviendo a repetir en la escena alemana el tema del infanticidio que ha dado origen a un sinfín de obras alemanas teatrales. Bruckner ha sabido dotarla de un mérito supremo, que es el que en rigor corresponde el triunfo: el de la técnica.

*

La empresa del teatro Romea presentó esa obra con alarde de riqueza en el decorado, como pocas veces hemos visto desde hace muchos años en nuestros teatros catalanes, y ponen los actores gran cariño en sus papeles; logrando una ejecución muy ajustada. Pío Daví ha demostrado una vez más ser un buen director de escena con la puesta de esa obra, de verdadera prueba para los talentos de un director. Cohesión en el conjunto; ritmo acertado en las escenas parciales, lo mismo que en su sucesión, difícilísima de sostener sin quebranto del interés dramático; luz bien distribuida; situaciones perfectamente emplazadas; cambios de luz oportunos, y, especialmente, una

representación sin apuntador, son los méritos que hemos de reconocer esta vez en elogio de Pío Daví.

En cuanto a la labor personal, distinguieronse María Vila, notabilísima en la protagonista, Pío Daví, Ventayols y Pandolfi (un actor muy correcto), Cabré, Capdevila (J.), María Luisa Rodríguez, María Lozano, María Morató, Ángela Guart, Amparo Ferrandiz, Dolores Peris, Manuel Amorós, Joaquin Viñas, Antonio Estrems, Pedro Cabré, Luis Carratalá y Pedro Martí.

Hermoso y muy justo en su ambiente el decorado, de Fontanals, de líneas sobrias y elegantísimas. Se levanta el telón y aparecen en el escenario siete habitaciones de una casa, distribuidas en la planta baja y primer piso y se ha ocupado toda la anchura del escenario, del cual ha sido desplazado el proscenio.

- La Vanguardia

RODRÍGUEZ CODOLÀ, M. «*Els criminals. Drama, en tres actos, original de Fernando Bruckner. Versión catalana de Millás Raurell*». *La Vanguardia*, 7-IV-1931, p. 17.

Una obra de enérgicos trazos, sin alharacas, metiéndose en seguida en los múltiples asuntos que sucesivamente van iniciándose, y desarrollándose luego, en los siete escenarios en que sucesivamente vemos amargas escenas de la vida, trabándose como por un hilo invisible, como un parcial aspecto del mundo, que ya en si es un mundo en pequeño. Vicios y lacras humanos, debilidades de vario género, gente con el sentido moral dormido o perdido por entero, tal es lo que vemos entre los vecinos de aquella casa. Después la justicia interviniendo inflexible aplicando severamente la ley, sin llegar a que en verdad ésta resplandezca en espíritu.

Obra que acibara, que causa una ligera sensación de malestar; pero que se admira por la fuerza dramática que entraña en la concisión de aquellas escenas que se enlazan con habilidad suma.

La presentación ha sido cuidada en extremo y con sentido moderno. Y en cuanto al desempeño, también requiere elogios, distinguiéndose sobremanera las señoras Vila y María Luisa Rodríguez y Pío Daví.

- El Correo Catalán

Anònim. «*Els criminals de Bruckner*». *El Correo Catalán*, 4-IV-1931, p. 3.

La nueva empresa de gastos y compañía Daví- Fernández Burgas, es seguramente la que más esfuerzo ha hecho para ganar la partida de los estrenos del sábado de Gloria.

El montaje de *Els criminals*, la obra que se estrenará, del autor alemán Bruckner, y que ha traducido Millás Raurell es de un coste grandísimo, por lo cual ninguna empresa se ha atrevido a estrenarla.

Por primera vez en España, se verá trabajar a los cómicos en siete escenas distintas y al mismo tiempo.

Todo ello es lo que nos hace suponer que *Els criminals* será la obra que triunfará el Sábado de Gloria, para cuyo fin llevan trabajando más de un mes Pío Daví y Francisco Fontanals.

Anònim. «*Els criminals, drama en tres actos de Fernando Bruckner, traducción de J. Millás Raurell*». *El Correo Catalán*, 5-IV-1931, p. 7.

Las obras de espectáculo, con un montaje costoso y una estructuración original, continúan obsesionando al público. El teatro Romea estaba lleno a rebosar anoche. Público mixto: de estreno, adicto a la casa y de noche de Sábado de Gloria. Todo el mundo, pero curioso de conocer esta obra que ofrecía la novedad de siete escenarios simultáneos.

Digamos ya de un principio que el mejor éxito de la velada lo alcanzaron el arquitecto constructor de la mayúscula casa de muñecas —tal se nos presentó el escenario al levantarse el telón— y Fontanals, el excelente escenógrafo, que ha conseguido decorarla con acertada comprensión de los ambientes distintos manteniendo la gradación de coloridos: los dos telones que abren los tres actos, son de excelente factura.

Els criminals es la historia de los inquilinos de una casa. Cuatro argumentos se entrelazan y se suceden en las siete habitaciones. La acción desarrollada hora en uno hora en otro de los departamentos, no permite un estudio y una estructuración de los personajes; todos ellos se mueven en beneficio de la acción y si nos explican o nos muestran sus vicios y pasiones es sólo para servir al autor en su finalidad de hacer una obra teatral por procedimientos nuevos. El primer acto, más por la novedad del ambiente con sus siete escenarios, mantiene el interés del público. Aquellas luces que se encienden y se apagan contribuyen eficazmente a sostenerlo.

En cambio los otros dos actos de la obra —especialmente el segundo— son de una pesadez extraordinaria. El autor después de presentar su novedad escenográfica parece que ya no tiene nada que ofrecer al público. Y el drama declina pesadamente.

Los argumentos son de la más baja estofa. Perfectamente canallas. Todas las influencias freudianas y maltusianas pesan sobre estos muñecos que se mueven en escena, y los llamados problemas sexuales ocupan el primer plano en las reacciones pasionales de cada uno de ellos. Deprimente y relajado espectáculo. Asco y lástima causan todas esas figuras creadas al influjo de mentalidad colectiva extendida hoy en Alemania y que se transmite como ponzoña asqueante a través del mundo por el vehículo de obras teatrales y novelas.

La traducción de Millás Raurell, discreta. El eximio autor catalán ha tenido el buen gusto de no emplearse a fondo. Nosotros hubiéramos preferido una obra original de Millás Raurell para esta sesión inaugural de temporada.

La nueva empresa de Romea ha hecho un esfuerzo para presentar la obra con toda propiedad. La distinguida actriz señora Vila y el señor Daví sobresalieron notablemente del ajustado conjunto. Para ellos fueron los aplausos que se prodigaron anoche en el Romea.

- *El Liberal*

Anònim. «*Els criminals*», *El Liberal*, 6-IV-1931, p. 1.

Noche de acontecimientos en Romea y de las que dejan gratos recuerdos a la empresa, como otros Sábados de Gloria con *El procés de Mary Dugan* y *El carrer*.

Els criminals, la obra del autor alemán Fernando Bruckner, traducida al catalán por Millás-Raurell era el motivo del acontecimiento.

Como decíamos el viernes, *Els criminals* ha tenido varias semanas en jaque a Pío Daví y a toda la compañía, para poder presentar la obra como en Berlín, París, o quizá mejor, y así ha resultado. Estas producciones extranjeras que en los grandes teatros europeos se representan cientos de veces, no se pueden montar en España, a menos de que caigan en manos de hombres como Pío Daví, dispuesto siempre, para bien del público y del teatro catalán a gastarse el dinero y a trabajar hasta el agotamiento. No se pueden montar, repetimos, porque no hay empresa que ante la incógnita del resultado se atreva a gastar un montón de miles de pesetas.

Els criminals, a pesar de ser una obra moderna, realista y atrevida, cosa que la nueva empresa de Romea ha confesado honradamente, triunfó el Sábado de Gloria en el teatro Romea, y el público, el verdadero, el de la taquilla, aplaudió al final de todos los actos e incluso durante la representación.

El decorado, que consiste en siete escenarios, no permite que haya apuntador, así es que la comedia se tiene que saber de memoria, y de memoria la sabían los artistas del Romea.

A María Vila no se le puede decir que interpreta bien los papeles, pues es ella la que crea los personajes, con su temperamento trágico y su talento artístico, hoy por hoy, únicos en la escena catalana. En donde existe un personaje de más o menos importancia, si María Vila lo “hace”, crece y le da tal relieve que adquiere el carácter del protagonista. Pío Daví y el resto de la compañía, estupendamente encajados.

El éxito de *Els criminals*, grande y el de Fontanals como escenógrafo y de Daví como director, enorme. Enhorabuena a la nueva empresa del Romea.

- *Diario del Comercio*

Anònim. «Romea». *Diario del Comercio*, 2-IV-1931, p. 10.

Con la nueva empresa Vila-Daví y Fernández Burgas, continuará actuando la compañía Vila-Daví.

La función inaugural se efectuará en la noche del sábado de Gloria, con el estreno de *Els criminals* de Bruckner, mediante traducción escrita por Millàs-Raurell.

La nueva empresa ha buscado entre las obras extranjeras *Els criminals*, sancionada ya por los públicos de los primeros teatros europeos y americanos.

Els criminals es una obra de muy difícil montura escénica y se ha trabajado en el decorado, corpóreo, más de quince días. El decorado es de Fontanals.

- *L'Esquella de la Torratxa*

Anònim. «Romea». *L'Esquella de la Torratxa*, 10-IV-1931, p. 235.

Els criminals, de Bruckner, és una obra intensa, apassionada. Ha fet bé Millàs-Raurell —autor també d'un teatre intens i apassionant— en traduir-la al català. El to cru d' *Els criminals* i la seva truculència, més accentuada, recorden *El Carrer*, de Elmer Rice, també traduït per Millàs-Raurell i estrenada ara deu fer un any.

És obra lliure, valenta, forta, intensa. Teatre de debò, i no de nata i pasta de tortell com el que, a indicacions dels empresaris, ens serveixen els nostres autors.

La *mise en scène* d'*Els criminals* és una de les coses més belles i ben resoltes que s'han fet a Barcelona. Donades les condicions de l'escenari de Romea, poder “posar” l'obra

de Bruckner és un miracle. Un miracle que cal agrair a l'art de Fontanals, el més europeu dels joves escenògrafs.

Força bé la interpretació, sobretot per part de Maria-Lluïsa Rodríguez, Maria Vila i Pius Daví.

OLIVA, Francesc, «Lletra oberta a Pius Daví». *L'Esquella de la Torratxa*, 8-V-1931, p. 295.

Molt senyor meu:

Quedem en què jo sóc un “chantagista” que us ha escrit una lletra amenaçant-vos amb emprendre una campanya contra el teatre Romea si no se m'estrenava una obra, *A l'ombra de Montserrat*.

Molt bé, senyor Daví, molt bé; no us feia tan espavilat; el vostre aspecte, ho confesso, m'ha enganyat de ple. Aquell queixal folrat de platí que lluiu tan oportunament reflecteix una “mundanitat”, un “cachet, un “grand xic” que fins ara no he comprès degudament.

Realment (perdó), he adoptat una tàctica contraproductiva, perquè ara vós fareu pública la lletra amenaçadora i... pobret de mi! Tots els empresaris sabran que solament aconseguixo estrenar les meves obres valent-me del vulgar “chantage”. I l'opinió, amic Daví? Què dirà l'opinió? Després d'haver llegit el públic els meus modestos articles criticant la vostra labor personal com a primeríssim actor del carrer de l'Hospital?

Ah, senyor Daví! Pel que més vulgueu, per la gent d'aquest teatre que amb tant de tacte governeu sense emprar (la República ens en guard) mitjans caciquistes ni exhibicions personals, no feu pública la meua lletra amenaçadora i fóra millor que ho seguís ignorant com fins ara... Tremolo de pensar que, degut a la meua ... obertament fora de tota llei, L'ESQUELLA DE LA TORRATXA, el castís setmanari, es negarà a la publicació dels meus indicis teatrals.

Si ara fos a començar! Com me'n penedeixo de no haver-vos imitat degudament, equànimem de fer ressaltar la vostra tasca teatral meravellosa...

Ara reconec que vós, com a primer actor, sou gran al costat de Novelli, Zacconi, Irving, Garavaglia, Borràs, Bonaplata, Vilches, etc., etc... petit al costat de Santacana, al qual solament heu reeixit amb la interpretació de *L'idiota*.

Si us hagués jutjat així, segurament la meua obra hauria estat estrenada, sense imposar-se'm la sanció de "fer bondat tot l'estiu" ...

Però jo, pobret de mi!, que com a bon pescador, sé anar sempre contra corrent, us dono uns dies abans d'oferir l'obra al vostre soci, l'estimat senyor Burgas.

Encara recordo aquell article en què vós pregàveu a l'eminent Vallmitjana que escrivís una obra "tan de cara a públic" com "Un milionari del Putxet", i aquell altre en què deia que "certs primers actors que amb tants anys de governar companyia no havien pogut assolir ni la més lleu "creació personal, més valia que deixessin pas als elements joves, tota vegada que ells es podien confessar totalment fracassats"... I aquell altre en què remarcava que en el teatre llavors "Catalan Romea" s'hi representaven tan sols obres estrangeres, i les poques que s'hi feien catalanes eren de pura selecció personal, el més dolentet de cada autor dolent (salvant excepcions honroses).

També deia que a Romea no hi anava ningú. Que els elements bons de la companyia havien hagut de marxar no sabem per què, i que els que hi resten (tots ells respectabilíssims) era com si no hi fossin, perquè en aquest teatre tot el que no sigui de primera figura no hi té entrada.

Us he dit tot això; a més, que vós treballàveu sempre amb les mans a la butxaca, i que per això d'amagat us anomenaven "En Butxaques"; que quan parlàveu alt, tancàveu els ulls segurament per no veure els estralls que la vostra declamació "adriangualenca" feia entre les damiselles del barri, i us he dit, per fi, entre altres coses que no recordo, que quan sortiu de *tournee*, ni els camperols us volen veure, per més "creacions personals" que hi hagin al cartell i per més "èxits sorollosos" que porteu.

Heu-vos ací les meves culpes que han mogut més de quatre malparlats a acusar-me de "chantagista".

Sols em resta pregar-vos per darrera volta que no publiqueu la meua lletra, i que no contesteu a la present. Un epistolari entre vós i jo fóra quelcom pintoresc, i els xafarders s'assabentarien de més de quatre coses.

Al carrer de l'Hospital, 24, segon pis, segona porta, teniu la vostra casa... Ja no sé com dir-vos-ho; vós hi passeu pel davant cada dia quan preneu el taxi de 0,30. Valdrà més que ens entenguem directament, i, qui sap!, potser us oferiré l'estrena d'una obra que tinc escrita per al distingit (malgrat que escàs) públic de Romea, que com que no vol saber res d'interessos personals dels artistes, potser fruirà d'unes estonetes d'avorriments tot escoltant una obra meua.

Perdoneu la molèstia, ciutadà Daví, però conforme vaig prometre-us, he complert la paraula, seguint el costum saludable entre persones que s'estimen...

Fins la lectura de la meua obreta, amb una encaixada de vostre afectuós s. s. i amic,

FRANCESC OLIVA, 8 maig 1931

OLIVA, Francesc, «Perspectiva teatral». *L'Esquella de la Torratxa*, 18-9-1931, p. 610.

Som a setembre: la tornada dels estiuejants coincideix gairebé amb l'obertura dels teatres de ciutat, els quals comencen aquest mes les temporades d'hivern. No crec però, que aquest any sigui més afortunat que els altres.

Les mateixes empreses, els mateixos actors, idèntics projectes, el mateix avorriments del públic, tot igual; tot seguint la pesada ruta establerta per la rutina. Explotaran, com altres anyades, la frase buida, però estrident; la manca d'ètica, el desconeixement de l'ètica. Tindrem un teatre sense vida pròpia, sense cap llei de conductibilitat, sense un senyal d'emancipació digna per part d'autors ni d'intèrprets.

Els empresaris, en comptes de discutir art, discutiran tarifes; en comptes de triar autors i obres, triaran capelles i concessions ocultes.

Les actrius trauran en la primera estrena aquell vestit que van estrenar l'any disset, quan van interpretar *La dama de les Camèlies* al Centre Cultural d'Ulldecona, és clar que metamorfosat al corrent de la moda d'ara.

Els actors, els actors de la present generació, seguiran desconeixent la psicologia dels personatges que interpreten, i seguiran acceptant l'art escènic com a mitjà de vida, el mateix que si en comptes d'ésser actors fossin els de la cantonada.

La crítica seguirà enlairant les produccions d'En Guerrero i Alonso, i tirant per terra tot intent de labor dins el gènere líric que sigui portat a cap per algun autor fill de Catalunya que no sigui encara cèlebre.

Davant un bunyol d'En Vives, deixaran de recó una excel·lència d'un autor que no coneguin.

Els autors que a més a més siguin periodistes, o crítics, tindran cura de no atacar amb llurs judicis aquells empresaris que suposen els poden estrenar una comèdia. Als camerinos de categoria seguiran malparlant d'autors crítics i autors mentre sigui palesa la seva momentània absència.

Els comedians seguiran parlant malament uns dels altres.

Les obres estrangeres, la traducció de les quals serà encarregada a tant la ratlla, i les signarà bonicament un empresari, seguiran estragant el paladar del nostre públic, que serà com tots els anys: a "Novetats" de Pensilaires; a "Romea" de Vetes-i-fils i passamaneres, i a "l'Espanyol" de "corridos".

L'autor que sigui més poca-solta i menys delicat guanyarà més pessetes.

L'empresari més sincer en guanyarà més poques.

Els còmics i les actrius millors seguiran sense contracte.

El resultat de tot, ja es pot preveure: *tournées* d'estiu que precisaran d'un anunci al "Ciero" per assabentar els pobles que no es realitzaran. Una epidèmia de companyies fent *bolos i tournées* que ningú no cobra.

Parlarem de crisi teatral i ens doldrem de la indiferència del públic envers els nostres artistes...

El remei a tot plegat fóra fàcil de trobar-lo.

N'hi hauria prou amb què els còmics i les actrius fessin comèdies, els autors les escrivissin i els empresaris sabessin o volguessin escollir-les.

Que fossin presentades amb un mínim de propietat i vergonya escènica.

Que els intèrprets les estudiessin.

Que certs primers actors es deixessin de *cebes* artístiques i que al públic li donés la gana d'anar-hi.

No tot en el nostre teatre són calamitats com les esmentades. Hi ha excepcions, que per lo escasses són honroses... Però d'excepcions no en pot viure el nostre teatre. Les carrincloneries, llastimosament, les ofeguen.

VINYES, Ramon, «De Teatre Català». *L'Esquella de la Torratxa*, 20-XI-1931, p.750.

Per fi —malgrat sigui de passada— un diari català, *L'Opinió*, pregunta a la direcció de Romea, fent referència a la propera traducció de *Ràdio Xicago*, que es posarà en escena: «¿Es que no tenen cap obra d'autor català al vell teatre del carrer de l'Hospital?»

Tenim la seguretat que la Direcció de Romea no contestarà la pregunta que *L'Opinió* li fa i que, si la contesta, dirà que no. La Direcció de Romea no té cap obra d'autor català per estrenar. Entenem-nos: cap obra que la Direcció cregui que val la pena.

I ja estem de ple en el problema del Teatre Català. Tenim Teatre Català? ¿El Teatre Català té autors per a poder omplir les seves temporades? Sí? No? Alguns que el manifestessen fan servir el Teatre Català de pretext per al seu negoci de Teatre Català, sense que el català —més o menys català— de les obres que estrenen tingui res a veure amb el Teatre Català.

Veiem allunyats del Teatre Català molts noms que un dia foren autors prestigiosos del nostre teatre: ¿Es tracta de noms d'autors esgotats? ¿Es tracta de noms d'autors bandejats del Teatre per empreses que, com la del Romea, han de recórrer a les estrenes de truculències, o de bajaneries, per salvar les seves temporades o, millor, per a convertir en lucratiu negoci les seves temporades?

¿En el Teatre Català tenim autors nous? Sí! Per què no estrenen? ¿El Teatre Català no pot fer provatures d'autors novells catalans, i en pot fer amb estrenes d'autors traduïts —literàriament dolent ells— i que tenen moltes vegades, fracassos sorollosos, com el de *El Fakir, Xang-hai*, etc.?

Ens ha plagut —malgrat sigui de passada i sense donar-li gaire importància— que un dels diaris catalans apropi, encara que no li posi, el dit damunt la llaga del Teatre Català! Fa el que no fan els altres. ¿Que es tracta de diaris polítics? ¿És que als diaris polítics de Catalunya en tenen prou amb el sosteniment de les seves posicions de partit, sense preocupar-se de l'ànima de Catalunya? ¿No respon aquesta actitud a l'actitud del públic de la nostra terra respecte al Teatre Català? ¿Els catalans, en general, no van a veure les obres catalanes? ¿Per què? ¿Són millors els cartells dels altres teatres que els dels nostres? ¿No el senten? ¿El troben migrat? ¿Fan el mateix que fan els diaris catalans, no li donen importància? ¿Saben que és afer de capelleta?

Les preguntes podrien multiplicar-se. Les suggestions també. Les inquietuds, també! No n'hi ha prou amb indignar-se quan un senyor com el senyor Vidal i Rossell —desconegut ahir, personatge avui— parla de les coses de Catalunya en to derrotista. No li volem donar la raó, malgrat que el que digué tenia una aparença de raó. Aquesta aparença és la que alguns volen fer desaparèixer amb la protesta, sense pensar en fer-la desaparèixer bo i esmenant-la amb fets, única faisó d'adreçar les coses torçades.

Jo convidaria els autors catalans, que tenen obres en els teatres que han de recórrer a les traduccions, a fer una llegida pública de les comèdies o dels drames rebutjats o entretinguts. I veuríem com surten cinc, sis, set o vuit obres millors, literària i

teatralment, que el *Ràdio Xicago* que està muntant l'empresa del Teatre Català Romea, per a —és un dir— alleujar-se de la mancança d'obres d'autors de casa.

Seguirem parlant de les coses extraordinàries que passen en el Teatre Català.

- Mirador

CORTES, Joan, «Les Estrenes. *Els criminals* de F. Bruckner, traducció catalana de Millás-Raurell (Teatre Romea)». *Mirador*, 16-IV-1931, p. 5.

La nova empresa del Romea ha volgut començar la seva actuació fent conèixer al nostre públic una obra tan important en l'escena moderna com aquesta d'*Els criminals* del poeta alemany Teodor Tagger, que s'ha fet famós per tot arreu amb el pseudònim de “Ferran Bruckner”, que és el que usa per a la seva producció teatral.

Hem dit ja moltes vegades que no som gens ni mica partidaris d'allò que s'anomena *teatre d'idees*, sigui el que sigui ell i siguin les que siguin les seves idees.

Tot i sabent-nos-en molt de greu, aquest criteri nostre ens fa recusar com a obra d'art els formidables drames socials d'Ibsen —i no precisament per *passats de moda*— malgrat la seva passió fonament humana i la seva honestat de principis, malgrat la seva exigència de justícia i de càstig pel mal que movia el pensament d'aquest autor.

I si rebutgem l'obra d'Ibsen, escrita amb aquell tremp tan enèrgic, amb una ànima tan noble i tan assedegada de perfeccionament i de rectitud, prescindint del valor que pugui tenir considerada estrictament com a obra teatral, perquè queda ofegada sota l'amuntegament de tot allò que hem dit, no hem de rebutjar també, i amb molt més motiu, aquesta de “Ferran Bruckner”, malgrat tota la bona intenció que li puguem reconèixer, que vol ésser com una mena de justificació i d'excusa per totes les aberracions, totes les maldats, totes les follies i totes les vileses?

Aquest horripilant melodrama, tan ben construït, tan ben organitzat en totes les seves parts, tan arrodonit en el seu conjunt, és efectivament —com d'altres han fet ja notar—

una obra ben representativa del profund desballestament intel·lectual que afecta tota la vida alemanya d'avui.

El tret més característic de l'enorme crisi de principis i de desorientació ètica que està passant Alemanya de la gran guerra ençà, que veiem reflectir-se en totes les activitats d'aquest poble, des de la política dels *elms d'acer* fins a la teoria filosòfica més abstrusa que marca també profundament el pensament que ha inspirat *Els criminals*, és aquest de la tendència a la difusió de responsabilitats, l'escamotejament de les culpes, l'enterboliment de les qüestions, carregant el mort —com vulgarment es diu— a tota la humanitat, als defectes de la civilització, al deficient mecanisme social, a la manca de flexibilitat de les lleis, a la fatalitat, etc., etc. Aquesta sembla que és la intenció de “Ferran Bruckner” i el corol·lari que vol que traguem de la múltiple peripècia que es descabdella en *Els criminals*. Per si nosaltres no ho veiéssim prou clar i no ens en quedéssim prou convençuts pel nostre compte, encarrega de procurar-ho a les escenes del segon acte, especialment per aquells parlaments que llencen els magistrats de totes les sales de justícia que hi desfilen, que podem considerar la part més fluixa d'aquest melodrama.

Aquesta tendència no es pot negar que sigui d'allò més humanitària, però tampoc es pot dir que tingui moltes probabilitats de menar-nos gaire lluny en allò que toca al perfeccionament de la humanitat, que és el que sembla que es vol pretendre en seguir-la. No ens espantem, ni molt menys, de tot allò que se'ns presenta en l'obra, durant tota la representació de la qual podem dir que no ens passa pel davant ni una sola persona recta i de bona qualitat moral —prostitutes, invertits, lladres, *souteneurs*, estafadors, xantatgistes i assassins; un vertader mostrari de gent indesitjable; una claveguera—. Tot això no ens espanta, però el que no ens agrada és la manca de d'objectivitat de l'autor; la seva posició de *franciscanisme* —perdó!—; la seva “comprensió”, el seu “fer-se càrrec” de tots, les seves ganes d'excusar-ho tot i la seva pretensió de justificar-ho.

Però deixant teories socials a part —que no tenen res a veure amb allò que ens interessa ací—, hem de dir que *Els criminals* és, en els actes primer i tercer, una obra d'una força d'observació agudíssima i d'un realisme excel·lent, amarg i implacable, portat amb un

tacte i una correcció difícilíssims donats els assumptes que enfoca (tacte i correcció en els qual ha intervingut positivament el talent del traductor, que ha tingut de salvar perillósíssims obstacles), concebuda amb originalitat i creada, com hem dit més amunt, amb perfecte domini de la tècnica teatral. Quant al segon acte, hem dit ja que és el que trobem més fluix de l'obra, amb aquells lladres tan innocents, aquells jutges tan incapaços i aquella policia tan mal organitzada —a Alemanya!— que pel que veiem no sap aixecar un atestat ni se li acut tan sols examinar els senyals digitals que ha de presentar el coll d'un estrangulat.

El llenguatge d'aquesta traducció, correctíssim i cenyit; la transposició al català de coses tan difícils de dir en la nostra escena com les que es diuen en *Els criminals*, està feta amb encert i naturalitat. La presentació és de molt bon gust i tractada amb una simplicitat ben expressiva.

La interpretació, en conjunt, correcta i portada amb molt d'afecte. No hem de fer ressortir l'actuació de ningú, perquè cadascú, en el seu paper, està ajustat i ens en dóna una adequada interpretació.

6.2.4. Paris, 1932

- *Paris Midi*

Anònim. «*Les Criminels que reprend le Théâtre de l'Avenue*». *Paris Midi*, 28-III- 32
J'ai trouvé M. André Mauprey en train de terminer ses valises, car il prend, me dit-il, le Nord-Express pour Berlin, dans une heure.

—C'est un très gros regret que j'ai d'avoir à partir, car cela m'empêchera d'assister à la reprise des *Criminels*. Ce qu'il y a de curieux, c'est que cette reprise ne devait pas avoir lieu cette année. La pièce qui devait passer est l'une des nouvelles oeuvres de Bruckner *Elisabeth d'Angleterre*, dont j'ai fait également l'adaptation avec Mme Steinhof. Malheureusement, cette pièce nécessite une interprétation nombreuse et surtout de très grands artistes pour tenir les principaux rôles. Deux des comédiens que nous avions en vue n'étant pas libres, nous avons préféré attendre la saison prochaine. Le sort des pièces est trop souvent lié à l'interprétation pour que nous ayons eu l'ombre d'une hésitation à ce sujet.

—Vous parler des *Criminels*? La pièce est déjà connue à Paris, puisqu'elle a déjà été jouée 208 fois sur la scène du Théâtre des Arts. C'est grâce à elle que le nom de Bruckner fut connu à Paris. A ce moment, un certain mystère entourait ce nom. Il était interdit de dire qu'il dissimulait la personnalité de Theodor Tagger. Depuis son récent succès du *Mal de la Jeunesse*, l'interdit est levé; nous pouvons parler ouvertement de cet écrivain qui est certainement l'un des meilleurs dramaturges de notre époque.

Les représentations d'*Elisabeth d'Angleterre* ne pourront qu'en être l'éclatante confirmation. Pour l'instant, Georges Pitoëff a eu l'heureuse idée de reprendre *Les Criminels*, qui avaient été interrompus en plein succès au mois de mai 1931 après avoir tenu l'affiche durant six mois. Le dialogue hardi de cette pièce, la mise en scène de Pitoëff qui avait construit sur le plateau du Théâtre des Arts un échafaudage comportant 7 petits décors différents, enthousiasmèrent le public. Nous avons la bonne fortune d'avoir retrouvé tous les interprètes de la création. C'est ainsi que la reprise au Théâtre de l'Avenue s'annonce sous les plus heureux auspices.

- *Ami du peuple de Soir*

DE THIAC, Robert, «Au Théâtre de L'Avenue: Compagnie Pitoeff, *Les Criminels*, Pièce en trois actes de M. Ferdinand BRUCKNER. Adaptation de Mme STEINHOF et M. André MAUPREY». *Ami du peuple de Soir*, 28-III-32.

M. Georges Pitoeff nous avait révélé, il y a trois ou quatre ans, l'auteur allemand Ferdinand Brückner avec *Les Criminels*. Cette pièce suscita un vif mouvement de curiosité. Le succès fut peut-être moins éclatant que celui qu'obtint cette saison *Le Mal de la Jeunesse*, mais ceci dépendit plus de l'élément scandaleux de celle-ci et de son interprétation que de la valeur de l'œuvre. *Les Criminels*, pièce pittoresque, curieuse et d'une satire très poussée, lui est, incontestablement, bien supérieure.

Il faut rendre justice à l'ingéniosité de la présentation réalisée par M. Georges Pitoeff. La scène est divisée en sept parties et nous offre la coupe d'une maison. Le drame se déroule alternativement puis simultanément dans chacune des pièces : chambres, salon, salle à manger, bar, cuisine, sous-sol, etc...

L'action apparemment dispersée forme cependant un tout, comme l'assemblage des différents chapitres forme le roman.

C'est une étude de milieux allemands d'après guerre. Le champ d'observation est moins défini que dans *Le Mal de Jeunesse*, où M. Brückner nous fait pénétrer chez les étudiants. Ici, ce sont de petits bourgeois, de modestes employés, des domestiques. Peintures de mœurs sans indulgence où le trait est cruel, pessimiste, désespérant.

Quels personnages effroyables ! Quels déchets d'humanité ! Le vice et la corruption sont à la base de cette société monstrueuse. Et ce n'est même pas l'instinct qui pousse ces misérables, mais une perversité morale, une sorte de sadisme. Le «mal de l'époque !»

Mme Ludmilla Pitoeff a joué avec une admirable simplicité le rôle de la cuisinière qui, pour se venger de l'homme qui l'a trahie, le laisse condamner à mort et exécuter, bien qu'elle le sache innocent.

M. Georges Pitoeff a fait une remarquable composition de garçon de café joli cœur. Son personnage a parfois une candeur et une naïveté dont le comique éclaire cet ouvrage sombre. Détente nécessaire.

Mme Marguerite Mayane apporte un réalisme plein de sincérité dans le rôle de la barwoman amoureuse. Elle s'est fait le physique vulgaire du personnage et ses gestes, ses attitudes sont vraies. Mme Cazalis est une dactylographe aux accents émouvants.

On a également apprécié le talent de MM. Jean Ayme, Jean Hort, Riveyre, Dagan, Troussel, Gauthier, et des Mmes Raymonne et Reichen dans des compositions intelligentes et vraies.

Anònim, «A la Compagnie Pitoeff». *Ami du peuple de Soir*, 29-III-32.

Pour compléter notre information concernant l'interprétation des *Criminels* au Théâtre de l'Avenue, il convient de préciser que, pour la reprise de la pièce de Bruckner, Mme Marguerite Mayane a repris, aux côtés de Georges et Ludmilla Pitoeff et leur compagnie, le rôle de la Kudelka qu'elle avait créé et joué pendant plus de deux cents représentations. Mlle Raymonne a repris celui de la femme de chambre Mimi; M. Jean Ayme joue à nouveau le Président d'Assises, et M. Claude Jourda est Ottfried.

- *Carnet*

WISNER, René, «Théâtre de l'Avenue. *Les Criminels* (reprise), de Bruckner, traduction de Mme Steinhoff et de M. André Mauprey ». *Carnet*, 3-IV-32.

Six lucarnes lumineuses, au milieu desquelles vivent des couples. On s'imaginerait être dans un diorama. Voici une cuisine, une chambre à coucher, une salle à manger. Et tous les êtres, enserrés dans ces trous, se disent, dès que s'ouvre une de ces lucarnes, des choses effroyables. Ils se le disent comme s'ils s'envoyaient des coups de trique à la face. On croirait, qu'au bout de chaque point, des toutes les phrases qu'ils prononcent, un bol de vitriol est préparé. C'est, justement, cette accumulation d'horreurs qui crée

l'atmosphère de la pièce de Bruckner. Elle a une façon, presque irrésistible, d'ébranler les nerfs. Elle emploie un procédé de suggestion par saturation. Ensuite, se déroulent trois interrogatoires. Quand un des juges a fini de parler, un autre prend la parole, juste au point où son prédécesseur l'a laissée. Nous assistons à une sorte de représentation d'ensemble donnée par les tribunaux, et voyons différents échantillons des défaillances humaines: chantage, infanticide, assassinat, etc. Toutes les cordes sont donc représentées dans cette lyre, dont le manche ressemble à celui d'un panier à salade.

Et Bruckner reprend sans répit son leitmotiv. Il tape sur le crâne des spectateurs, cherche à les plonger dans une sorte de prostration, d'effroi, à les gorger d'horreurs. Les moyens dont il se sert sont, évidemment, ceux du mélodrame, ceux du mélodrame tout à la fois simplifiés et portés à leur plus haute tension. Peut-être est-il possible, quelquefois, en cherchant d'Ennery de rencontrer Sophocle. Mais, presque toujours, on ne rencontre que d'Ennery. Quelles sont donc les raisons qui forment l'attrait des *Criminels*? Peut-être celles-ci: d'abord Bruckner ne se livre à aucune préparation, il ne perd pas une minute; dès que la toile se lève, il se jette éperdument dans son sujet, ou plutôt dans cinq ou six sujets; il fait tourner un film devant les spectateurs, et ce film pourrait avoir, tantôt, pour titre: *Pot-Bouille*; tantôt, *La Cour d'Assises*. On rencontre dans ces trois actes l'influence de nos naturalistes, des grands russes, du freudisme et celle de nos habiles fabricants de mélodrames; mais lui, Bruckner, ne s'efforce pas à être habile. La surprise et la brutalité constituent sa «manière». C'est surtout l'atmosphère de ses trois actes, qui est allemande. Ils donnent bien l'impression d'être entourés par un ciel bas et noir, sous lequel on subit plus facilement, plus passivement qu'ici, le malheur, et où il semble être dans son élément. Est-ce une œuvre d'art que *Les Criminels*? Mais, n'est-il pas déjà fort gentil qu'une pièce soit intéressante ?...

Mme Pitoëff a su procurer à son visage de belles expressions et le faire parler. MM. Pitoëff, Jean Ayme, Perray, Gautier, Hort. Mmes Mayane, Raymone, Alice Reichen ont formé un bon ensemble.

- La Semaine à Paris

SAINT-CYR, Charles de, « **Sur la reprise des *Criminels* de Bruckner, par les Pitoëff** ». *La Semaine à Paris*, Sommaire du N° 514, 31-III-7-IV-32, p. 4-5.

Si l'on veut bien additionner la qualité et le nombre des efforts fournis par la Compagnie Pitoëff depuis qu'elle s'est réinstallée au Théâtre de l'Avenue, on arrive à un total qui mérite la sympathie et l'admiration. André Gide, Maeterlinck, Jules Supervielle, Bruckner viennent d'être successivement représentés, et chaque fois, avec un gros effort de mise en scène et d'interprétation. M. Georges Pitoëff notamment doit être loué sans réserve, non seulement pour ses décors et sa mise en scène: interprète également. Il s'est affirmé de premier ordre —intelligent et divers, généreux et subtil. *Les Criminels* justifient un plus vif éloge encore, car M. Georges Pitoëff s'y montre très assoupli, et en pleine possession d'une force comique, que lui déniaient parfois même les admirateurs de ses dons tragiques.

L'auteur allemand (ou autrichien) Fernand Bruckner est à Paris l'homme de cette saison hivernale. On sait le succès immense du *Mal de la jeunesse*, succès commencé à l'Oeuvre et qui se poursuit au Studio des Champs-Élysées. Tout Paris aura voulu voir ce document d'une exactitude et d'une cruauté infinies, document qui nous montre la jeunesse intellectuelle allemande —et viennoise. M. Ferdinand Bruckner la connaît bien: n'a-t-il pas longuement vécu parmi les étudiants notamment à Vienne? Il n'a pas chargé, il n'a pas déformé: il a stylisé: son témoignage a quelque chose d'impitoyable et de définitif. Curieuse figure que celle de ce Bruckner! Il est journaliste, sous le nom de Théodore Tagger: et son premier article important est consacré à notre Vincent d'Indy. Ce même Théodore Tagger est directeur de théâtre à Berlin, et fait aux auteurs français la plus large place. Il donne notamment une adaptation de *La Dame aux Camélias* avec Elisabeth Bergner. Malgré cette interprétation, c'est la bûche, si complète que Théodore Tagger doit fermer son théâtre. Mais il a bien des cordes à son arc. Le voici qui représente les intérêts d'un mystérieux Ferdinand Bruckner. Celui-ci, que personne n'a vu, donne successivement *Les Criminels* et *Le Mal de la jeunesse*. Ce ne sont pas pièces à passer inaperçues. On se demande donc quel est leur auteur. Les gens « au courant » proposent des réponses. La supposition la plus volontiers admise est que c'est là le pseudonyme d'un professeur de la Faculté de médecine de Vienne, dont

on donne même le nom: voire ou publie son portrait. Théodore Tagger laisse dire. Il y a deux ans, lors de la création à Paris des *Criminels* (dont l'adaptation française est de Mme Steinhof et de M. André Mauprey), Théodore Tagger est là... représentant Ferdinand Bruckner. Cependant on s'étonne de l'invisibilité de celui-ci, et peu à peu le mystère s'éclaircit: Tagger est Bruckner, et Bruckner est Tagger. Le mystère s'est éclairci quand le nouvel auteur n'était plus discuté et quand en Allemagne et en Autriche chacun le placé au premier rang. Entre temps il avait donné une adaptation de *Timon d'Athènes*. Puis *Elisabeth*, pièce historique sur la grande Elisabeth d'Angleterre qui est, par tous ses admirateurs, considérée son chef-d'œuvre. Max Reinhardt vient de le donner pendant six mois de rang. Quand il interrompit les représentations du Deutsch Theater, les recettes étaient encore de trente mille franc par soirée. (Je crois que M. Georges Pitoëff s'est assuré l'adaptation française d'*Elisabeth*). M. Ferdinand Bruckner a également donné une pièce qui a pour titre *La Créature*. Il travaille à une pièce nouvelle *Résurrection*. Mais laissons l'auteur pour l'œuvre. Je vous parlais plus haut du *Mal de la jeunesse*. Cette pièce si âpre —et qu'il faut avoir vue— et *Les Criminels* (qu'il faut voir également) se complètent l'une l'autre. Ces deux œuvres dressent un réquisitoire sans pitié contre une jeunesse intellectuelle absolument désorbitée, qui a perdu tout contrôle, toute discipline, tout idéal: et chez qui la philosophie du freudisme a achevé de détruire les notions du bien et du mal et de la responsabilité. J'ai écrit, j'ai réécrit (et ceci bien entendu ne s'adresse ni aux enfants ni aux jeunes filles) qu'il faut voir de tels miroirs qui reflètent une fin de civilisation. Il faut les voir, non seulement avec le souci de l'œuvre théâtrale (qui, dans un cas comme dans l'autre, est de premier ordre): mais en élevant le débat, du moins en le déplaçant, en le portant sur le plan des mœurs. Il faut *VOIR DE TELLES PIÈCES, EN SACHANT LES VOIR*. *Le Mal de la jeunesse* est une fenêtre ouverte sur le milieu des étudiants. *Les Criminels*, tout en laissant la jeunesse au premier plan, mettent en scène la société tout entière —en sortant de là, on répéterait volontiers le mot fameux: «Crève donc, société!»). Dois-je rappeler que le décor des *Criminels* nous montre une maison, dont un des quatre murs aurait été abattu: nous voyons dans les chambres, nous suivons les drames qui s'y nouent et dénouent. Pas un couple n'a obtenu la pitié de M. Ferdinand Bruckner. Les meilleurs sont un jeune homme qui a fait un détournement et va partir avec la mère de son ami d'enfance; et une malheureuse fille-mère qui a noyé son enfant. Tout le reste, une

sentine. La justice surtout est maltraitée. Mais encore un coup, il faut aller à de tels spectacles, les voir, réfléchir. Si le monde antique, lors de sa décadence, avait plus virilement regardé le péril, peut-être n'eut-il pas succombé. Du moins n'eut —ce pas été de cette façon. Or, nous sommes en un temps qu'on peut mettre en parallèle avec celui de Julien l'Apostat. Sachons déceler le mal, si nous voulons en triompher.

Je vous ai dit plus haut quel applaudissement mérite M. Georges Pitoëff. Il y faut joindre Mme Ludmilla Pitoëff, très remarquable dans un rôle très difficile. Il ne serait pas juste d'ailleurs de ne pas remarquer l'effort de toute la compagnie. Voilà du théâtre !

GOLDSCHILD, Gaston (administrateur du Théâtre de l'Avenue). Coupure de presse. Avant-première des *Criminels*.

[...] Avec la reprise des *Criminels* et la préparation d'*Elisabeth d'Angleterre* —qui exige des géants de la scène— Pitoëff prépare, à notre théâtre, des très beaux jours. Au public parisienne, à tous ceux qui n'ont pas encore désespéré de la résurrection du théâtre, il appartient de le soutenir.

P.S. —Cet article était écrit avant la première des *Criminels*. J'ai assisté à ce spectacle. Bravo aux Pitoëff : ils ont fait merveille. Tous ceux qui ignorent encore cette œuvre de Bruckner se doivent d'aller à l'Avenue.

- Le Domaine

VALSERRE, Jean, « *Le Mal de la jeunesse au Studio des Champs-Élysées* », *Le Domaine*, V-1932, p.211.

Montée, pour quinze jours, en janvier dernier au Théâtre de l'Oeuvre, la pièce de M. Ferdinand Brückner poursuit la deuxième centaine de ses représentations au Studio des Champs Élysées, où se presse un public avide de l'applaudir. La création à Paris de cette œuvre magistrale remporte donc un succès éclatant.

M. Brückner n'est pas un inconnu pour nous : *Les Criminels* que jouèrent les Pitoëff, il y a deux ans, au Théâtre des Arts (et qu'ils ont repris récemment au Théâtre de l'Avenue) nous avaient permis d'apprécier son talent tout particulier, plein d'une généreuse inspiration mêlée de douloureuse amertume. *Le Mal de la jeunesse* assure définitivement sa renommée à Paris. (...)

JOMARON, Jacqueline (1979), *Georges Pitoëff, metteur en scène*. Lausanne : Éditions l'Age d'homme, p. 70.

A son retour à Paris (après une grande tournée européenne), Georges Pitoëff loue à Mme Falconetti le Théâtre de l'Avenue, aux Champs-Élysées, classé parmi les théâtres qui «ne marchent pas». Mais il est heureux de diriger un théâtre pour la première fois à Paris. Il y présente *Œdipe* d'André Gide, *La Belle au Bois de Supervielle* (dont les beaux décors vident une caisse momentanément remplie par la précédente tournée), *Plus jamais ça* d'Angermayer, *Médée* de Sénèque, *Joe et Cie* de Bergman. Cinq pièces nouvelles, trois reprises (*Le Miracle de Saint Antoine*, *Les Criminels*, *Maison de Poupée*), mais une catastrophe financière.