

FERENC MOLNÁR I EL TEATRE CATALÀ D'ENTREGUERRES*

I

A inicis dels anys trenta, Ferenc Molnár era probablement un dels dramaturgs vius més representats a Europa, i amb una significativa implantació en la cultura nord-americana, complementada amb la ràpida difusió de les adaptacions d'alguns dels seus textos a càrrec de directors tan diversos com Franz Borzage, Fritz Lang, o William Wyler. En bona mesura, l'interès cinematogràfic per l'obra del jueu hongarès va culminar sense solució de continuïtat els anys cinquanta i primers seixanta amb les incursions de directors com Michael Curtiz, Charles Vidor o Billy Wilder.¹ De fet, les adaptacions cinematogràfiques —poc més d'una cinquantena— constitueixen una selecció prou representativa del conjunt de la seva obra literària i, especialment, de la teatral amb títols com *A Pál utcai fiúk/Els nois del carrer Pál*, potser el seu text narratiu més traduït, i *Az Ördög/El diable*, *Úri divat/ Modes per a senyor i senyora*, *Liliom*, *A battyú/El cigne*, *Olympia*, o *Egy, ketto, három/Un, dos, tres*, pel que fa al teatre.

Quant a la promoció i divulgació de la seva obra dramàtica en l'escena internacional, cal assenyalar que *Az ördög* (1907) va ser el punt d'arrencada de la seva presència arreu, així com també l'estrena de *Liliom* (1909) a París, dirigida per Georges Pitoeff, el 1923; o l'adaptació radiofònica que el 1945 Arthur Miller va fer d'*A testor/L'oficial de la guàrdia* (1910) amb el títol de *The Guardsman*, mentre el 1972 R. W. Fassbinder exercia de director de *Liliom* en un teatre de Bochum, a Alemanya. I, *last but no least*, les celebrades adapta-

* Aquesta comunicació s'inscriu en el marc del projecte HUM2005-03926/FILO, subvencionat pel Ministerio de Ciencia y Tecnología.

1. Entre d'altres, Franz Borzage va dirigir *Liliom* el 1930, la mateixa obra que quatre anys després va realitzar Fritz Lang, i el 1956 va anar a càrrec d'Henry King, mentre que William Wyler va dirigir *The Good Fairy* el 1935. D'altra banda, Michael Curtiz, que era d'origen hongarès i havia dirigit a Hongria *A testör* (1918) i *Liliom* (1919), va convertir *Olympia* en *A Breath of Scandal* (1960), una pel·lícula interpretada per Sofia Loren, Maurice Chevalier i John Gavin. El 1956, Charles Vidor va dirigir *The swan* amb Grace Kelly i Alec Guinness, i cinc anys després Billy Wilder va dirigir *One, Two, Three*, basada en l'obra homònima escrita en hongarès per Molnár.

cions de P. G. Wodhouse de *Játek a kastélyban/L'obra al castell* (1926) amb el nom de *The Play's the Thing*, i la més recent de Tom Stoppard amb el nom de *Rough Crossing*.

No crec que hi hagi cap més dramaturg hongarès —i pocs, entre els europeus— que comptés amb l'àmplia projecció de Molnár en la primera meitat del segle xx. Una darrera referència obligada que ens afecta, el 2003, en el marc de la Sala Beckett, Carlota Subirós, una jove directora, va estrenar *Liliom*, el primer muntatge en català i traduït directament de l'hongarès per Eloi Castelló, de l'obra que passa per ser l'autèntic *chef d'oeuvre*, el text més apreciat tant per la historiografia literària com per la teatral o espectacular.

Què té, doncs, el teatre de Molnár perquè hagi cridat l'atenció de contextos culturals i auditoris tan diversos fins al punt de passar per ser el màxim representant del teatre hongarès d'una determinada època en detriment d'altres autors com Ferenc Herczeg, Mihály Babits, Menyhért Lengyel, o János Kodolányi, posem per cas. Com va ser acollida la seva obra a l'Estat espanyol i, més concretament, a l'escena catalana en el període d'entreguerres? Si es vol, del conjunt de la seva producció teatral constituïda per un total de quaranta-dues obres, se'n poden remarcar determinades propostes com ara les esmentades *Liliom* i *L'obra al castell*, i *A farkas /El conte del llop* (1912), per un presumpte grau més elevat d'ambició artística. O potser perquè topem amb uns textos que s'incardinien en algunes de les orientacions teatrals del moment; així *Liliom* es pot relacionar amb l'obra més simbòlica de Gerhardt Hauptmann (Remenyi 1946: 1195), mentre que *El conte del llop* mostra un peculiar tractament distanciat i irònic del recurs del somni de factura freudiana (Györgyey 1980: 96), i, finalment, *L'obra al castell* observa intel·ligents complicitats pirandellianes (Györgyey 1980: 128). Ara, per més que tendim a triar o destacar una obra determinada, el fet és que el conjunt de la producció de Molnár respon a una sèrie de característiques que expliquen amb claredat el com i el perquè de la seva vasta propagació, del seu èxit internacional en una determinada època.

Per damunt de tot, es tracta d'un model dramàtic d'una gran eficàcia, cisel·lat per la tradició francesa de la *pièce bien faite* (Molnár mateix va traduir alguns textos del teatre de boulevard a l'hongarès), amb una sèrie de components imprescindibles per a qui coneixia, com pocs, les lleis de l'escena. Quins són aquests ingredients? Una gran precisió de l'acció, reforçada amb una intriga falcada d'imprevistos que sorprenen el lector/espectador; un humor genuí, que fa pensar a estones en el que anys després aportarà Eugène Ionesco; uns diàlegs elevats, intel·ligents i carregats d'ironia, que disfressen la visió distanciatada, si no cínica, que l'escriptor hongarès tenia de la realitat del seu temps, i, específicament, de les relacions humanes i dels afers sentimentals. A cops, aquesta percepció de la realitat social recorda l'univers dramàtic d'Oscar Wilde, el del brillant Noel Coward, amb els quals ha estat comparat (Brogyányi 1999: 65). En suma, per dir-ho en uns altres termes,

(Molnár) il a été l'un des propagateurs de la mentalité bourgeoise urbaine les plus marquantes par son élégance, son esprit, ses dialogues admirables et son humour. Conscient d'appartenir à cette bourgeoisie, ses pièces traitaient de la bourgeoisie et s'adressaient à la bourgeoisie. Molnár connaissait extrêmement bien cette société pour laquelle il écrivait et la bourgeoisie moderne, consciente de son statut, était à peu près identique à celle du reste du monde (Radnóti 2001: 24).

II

Pel que sabem, la primera estrena a l'Estat espanyol d'una obra de Molnár es deu a la Compañía Dramática Atenea, dirigida per Ricardo Baeza, que va representar *El diablo* (29-x-1919), una variant del tema de Faust en clau desenfadada i tirant a vodevil·lesca (Dougherty 1990: 256). Gradualment, a partir de la segona meitat del anys vint del segle passat, el nom de Molnár va aparèixer sobretot en les cartelleres de Madrid, i també en les de Barcelona, amb el d'altres autors que d'O'Neill a Lenormand, tot passant per Vildrac, Pirandello, Čapek, o Cocteau, passen per ser els dissenyadors d'algunes de les línies més representatives del teatre de postguerra.

Pel que fa a la relació de Molnár amb el teatre català, aquesta es va produir per primer cop en el marc de la segona tongada de les Vetllades Selectes de Teatre Català i Estranger, la temporada 1923-1924, organitzada per l'empresa del Teatre Romea, amb l'estreta complicitat activa de Millàs-Raurell i també amb el suport de Carles Soldevila. Va ser precisament l'autor de *Civilitzats, tanmateix*, qui es va encarregar de traduir el primer text de Molnár en català: *Modes per a senyor i senyora*. De fet, es tracta de l'única estrena professional de producció pròpia, tot i que en un règim d'excepció com el que encarnaven les vetllades, que es va realitzar de l'escriptor hongarès fins a 1939. És fàcil d'esbrinar el perquè; com va passar amb els altres textos estrangers representats en les vetllades, no va interessar en absolut el públic, ni tampoc —en el cas de *Modes*— la crítica. Del fracàs i de les seves circumstàncies, Soldevila en va ser conscient des del primer moment tant en privat, com en públic, obertament. L'endemà mateix de la representació, quan encara no s'havien publicat la majoria de les ressenyes, comunicava al seu germà per carta:

Anit passada vaig estrenar una traducció de l'hongarès, feta, naturalment, a través d'una versió francesa. Ha resultat una mica ensopida per al gust del nostre públic. No he tingut prou barra, calia adaptar violentament, sense escrúpols. Una experiència més (Santamaria 2001: 514).

Curiosament, Soldevila remarca un aspecte que un sector de la crítica li re-
traurà: *Modes* peca de ser «exòtica», segons el crític de «Las Noticias», una

obra massa allunyada dels interessos del públic selecte de la nit d'estrena.² En altres termes, el procediment emprat com a traductor havia estat justament el contrari del que Carles Capdevila, d'acord amb Loránd Orbók, un altre dramaturg hongarès, havia fet uns anys abans amb *Stevenson, l'hoste milionari* i *El germà del mestre* en adaptar-les de tal manera a la realitat social i cultural catalanes de l'època, que podien confondre's amb algunes de les comèdies de costums que podien escriure Avellí Artís i Balaguer o Pompeu Crehuet, posem per cas. Des d'aquesta perspectiva es poden entendre les apreciacions del crític d'*El Liberal*, o les del de *Las Noticias*. Per al primer,

se representó anoche en medio de la mayor indiferencia de los espectadores reunidos en la sala del teatro catalán. (...) ¿Por qué? Porque nadie o casi nadie acertó a comprender la extraña psicología de aquellos personajes que trataban las cuestiones del honor, de la dignidad y de los defectos humanos desde un punto de vista completamente desusado entre nosotros (Anònim 1924a).

Mentre que per al segon, *Modes* era una obra

del gran autor húngaro Molnar, de gran prestigio en su tierra. Pero la tela donde corta el autor para entretenernos y divertirnos, o sea los tipos y costumbres de aquel país y aún la mentalidad y la psicología de los primeros, nos sorprenden más que nos divierten. En el tipo del protagonista de la tienda hallamos, sin embargo, algo muy catalán, algo del «señor Esteve» con su sentido práctico, su bondad, su malicia encubierta bajo apariencias vulgares (Tintorer 1924).

Tanmateix, el senyor Joas de la botiga no correspon ben bé al nostre senyor Esteve; es tracta d'un home que, davant de la complexitat dels afectes i dels sentiments, reacciona amb una feblesa, una lassitud i una flexibilitat de criteri del tot impensable en el patró convencional del botiguer nostrat, en un ambient en què, segons Sagarra,

els amos i els dependents s'aparellen i es desaparellen, les llàgrimes s'amaguen sota els somriures, i el cor va fent la viu-viu (Sagarra 1924).

Un crític, Sagarra, que considera també que el senyor Joas no és sinó

el tipus d'home sense fel, de l'home bo per naturalesa, que deixa de banda els prejudicis, que no creu en les regles de l'honor, i fins ni en les de la dignitat; només creu en la bondat, i en la raó i la lògica posades al servei de la bondat.

Vet aquí el que, probablement, no devia acabar d'encaixar ni d'agradar al públic ni a la crítica, amb l'excepció de Sagarra, per a qui *Modes* era una

2. «Vetllada selecta. Distinció. Perfum. Elegància. Moltes senyores distingides. Naturalment: qüestió de modes. La Comèdia Humana», *El Borinot*, 9, 14-i-1924, 14.

comèdia original i divertida amb certs punts de farsa, amb un esperit amable i es-cèptic, i amb un cinisme que treu el nas, però que s'amaga de seguida, tapat per la tendresa i la bonhomia. I conclouia: *Modes* pertany a un gènere moderníssim de teatre, que sense trencar gens ni mica les tradicions règies escèniques, deixa veure la flor i nata que hi ha en certes produccions de positiu valor escrites d'esquena al gran públic. L'argument de l'obra té delicades peripècies de vaudeville de bon to, l'ambient que és superficial acaba de vestir com d'una roba lleugera el fons humà i tendre de la comèdia.

Per a la resta de la crítica, l'obra pecava també de ser lenta, un pèl allargassada, «ensopida» (B(ertrana) 1924), i de ser a més interpretada de manera monòtona per uns actors que, segons *El Liberal*:

no entienden la obra ni supieron dar visos de realidad a semejantes figuraciones (Anònim 1924a).

Així, doncs, la primera presència de Molnár en el teatre català no va arrel·lar. No deixava de ser un autor encara poc o mal conegut per un sector ampli de la crítica, que confonia nom i/o cognom —J. Molnas, Ferenc Morel—, i per un públic que no va acabar de connectar amb el tractament deseixit, potser fins i tot frívol o cínic, d'una obra servida en clau de farsa per uns intèrprets que, segons un sector de la crítica, no van saber transmetre l'esperit del text original, tot seguint la versió francesa.

Conseqüències immediates del fracàs: l'obra no es va publicar —se'n conserva una còpia a l'arxiu familiar—, i Molnár no va tornar a ser produït ni representat en català fins a 1932 i en el si del teatre amateur, quan un parell o tres dels títols més representatius de la seva obra havien estat ja representats per companyies espanyoles especialitzades en el gènere de l'alta comèdia. Per al traductor, que va ser ben valorat per la crítica, les raons eren clares, només quatre dies després de l'estrena. D'entrada, reconeixia indirectament que potser s'havia equivocat en fer prevaler el criteri de la fidelitat al text original —la versió francesa— en detriment d'una possible naturalització o adaptació:

Desenganyeu-vos —deia un amic—. Per la nostra, l'única dramàtica accessible és la dels francesos, i la dels italians. Si voleu servir-los una comèdia anglesa, hongaresa, russa o alemanya, cal que, sense cap respecte, aneu de dret a adaptar-la, és a dir, a falsificar-la. Altrament, no l'entendran (Soldevila 1924).

Una naturalització que implicava el reconeixement dels límits d'acceptació d'un públic «que no comprèn gaire cosa més que el teatre d'en Rusiñol o d'en Vilanova, i que creixent, llegint, viatjant, tractant gent (!) arriba a comprendre el teatre de Feydeau o de Bataille i el teatre del Quintero o de Muñoz Seca». D'altra banda, Soldevila constata la necessitat que «per damunt la multitud que comprèn exclusivament les obres del seu tarannà, hi hagi una èlite prou nombrosa i prou llaminera per mantenir algun escenari de bat a bat, tots els cor-

rents del món». Una «èlite» que, quedava clar, el 1924 no estava encara constituïda, i per la qual calia treballar-hi des d'uns sòlids fonaments, segons els bons propòsits d'en Soldevila:

Escola primària, batxillerat dens, universitat de debò, revistes. Premsa... Voler començar per la teulada gairebé és una aventura difícil.

Quatre anys després del seu compromís contret amb en Josep Canals, Soldevila ratificava la fallida amb un manifest escepticisme sobre la culturalització i catalanització d'un determinat públic selecte i distingit:

Amb el meu amic Millàs-Raurell, durant dues temporades, vàrem organitzar unes Vetllades Selectes. Gràcies a l'extrema benevolença d'unes quantes dames de la «hige-life» (*sic*) barcelonina, vàrem aconseguir que el teatre fes goig. (Us diré de passada que aquest procediment mundà, aquest reclutament a base de compromisos socials, no em sembla cap solució: és un artifici tan ple de gràcia com vulgüe, però absolutament estèril.) Vaig traduir *Le paquebot Tenacity*, que va arribar a les trenta representacions; però també vaig traduir altres obres de Vildrac i de Molnár... que amb prou feines varen passar de les cinc representacions! M'hi vaig fer més savi que ric, us ho asseguro (Soldevila 1928). (Els destacats són meus.)

III

Que Molnár no quallés entre un públic distingit, burgès, femení, i en procés de catalanització cultural, no va privar perquè, en canvi, assolís un cert *succés d'estime* amb algunes de les seves obres —*El cisne*, *Olympia*, *El cuento del lobo*—, representades a Barcelona, tal com he dit, per companyies espanyoles especialitzades en alta comèdia. Uns elencs que incorporaven Molnár en una programació de repertori on s'encabien Somerset Maugham, l'adaptació teatral de *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, o obres de Jacinto Benavente, premiat amb el Nobel de 1922. Les representacions de les obres esmentades es van dur a terme en els teatres Barcelona i Goya, especialitzats a acollir els grups professionals espanyols, que s'adreçaven «a una numerosa y distinguida concurrencia» (Anònim 1925a), o «a distinguidas familias que atraídas más por la simpatía que inspiró aquella formación artística que por el atractivo del estreno de una obra, tuvieron especial empeño en asistir a velada tan solemne». (Bernat y Durán 1925)

La primera de les obres, *El cisne*, es va estrenar només un any i mig després de *Modes*, en un context en què el nom i l'obra de Molnár no era encara prou difós a Europa i, concretament, a l'Estat espanyol (U 1925).³ El cas és que la companyia de Josefina Díaz de Artigas va donar a conèixer un text que, adaptat

3. Per al crític d'*El Diluvio*, Molnár era un escriptor alemany (Anònim 1925d).

per Gregorio Martínez Sierra, i a diferència dels altres dos, no va acabar de fer el pes a la crítica, que va qüestionar la història per superficial —els amors no reeixits entre una princesa i un savi professor. Mentre que per al crític d'*El Liberal*,

Molnar, lo mismo que Oscar Wilde, en su tiempo, se rebela contra el vulgo aburguesado, y da a sus obras, como en *Vida y muerte de un apache en Budapest*, un tono de amargo humorismo, que hace muy difícil establecer una estricta valoración de ideas y sentimientos, ya que los contrastes son bruscos y el espíritu fluctúa constantemente entre el bien y el mal (Anònim 1925b).

Tant Sagarra com Bertrana es van mostrar molt durs amb l'obra. Per al primer: «és obra d'un sentimentalisme vulgaríssim i d'una poca traça teatral que en certs moments arriba a produir situacions grotesques. No comprenem com el senyor Martínez Sierra ha traduït aquesta obra que no porta res de nou, ni dintre de les velles tradicions està feta amb l'habilitat i la lluïssor que el cas meireixia» (Sagarra 1925); per a l'escriptor gironí: «l'assumpte d'aquesta obra amb uns quants números de música vienesa i unes escenes coreogràfiques, faria una bona opereta mig bufa i mig sentimental». (Bertrana) 1925). Una posició molt semblant a la de Bertrana en va ser la del crític de *La Vanguardia*: «esta comèdia resulta de ambiente y procedimientos de opereta, si bien hay un momento en que parece proclamarse en ella la aristocracia de la inteligencia y el espíritu» (Anònim 1925c).

Afegim-hi, a més, la poca consistència dels personatges:

flojos; escaso relieve; borrosos y falsos, quizá para que se adapten mejor al ambiente artificioso en que se mueven (Anònim 1925d), [i l'actitud d'un públic] que no entró un solo momento en la comedia, [perquè l'obra] no hace sentir ni pensar. Entretiene la imaginación tan sólo el movimiento de aquellos muñecos vestidos de aristócratas y enredados en una fábula pueril, en la que un sabio profesor, enamorado de una princesa, se aleja de ella obligado por razones de alta política. No vale la pena esta comedia de entrar en otras consideraciones. Su endeblez no lo permite (Bernat y Durán 1925).

No va ser sinó amb l'estrena d'*El cuento del lobo* i, en menor grau, amb la d'*Olympia* (*¡Ah, si el emperador lo supiera!*), quan Ferenc (que passa a ser també Franz) Molnár va rebre un tracte més favorable. Som, però, ja el 1931, mesos abans de la proclamació de la II República, i potser en el moment més àlgid de la projecció internacional de l'hongarès. Així, arran de la representació d'*El cuento del lobo*, per la companyia d'Irene López Heredia, Francisco Madrid no es va estar de dir que Molnár «es el autor extranjero moderno de que más obras se representan en castellano. Su fecundidad original obliga a que los traductores estén atentos para ofrecer las novedades del autor de *Liliom* a los públicos que lo prefieren» (Madrid 1931). D'altra banda, la presentació a Barcelona d'*Olympia* es va escaure poc temps després de l'estrena de l'adaptació cinematogràfica (Romeu 1931).

El local on es van representar les dues obres era un Teatre Goya renovat, el qual, segons *La Publicitat*, «tornarà a ésser el teatre preferent del públic distingit de Barcelona» (Anònim 1931a), en un context especialment delicat per a una afeblida escena catalana en la seva permanent competència amb les empreses madrilenyes que visitaven la ciutat. Així, poc abans d'iniciar-se la temporada 1930-1931, E. Nicol havia fet una anàlisi molt ajustada de la resposta del públic barceloní davant la reducció de sis a quatre de les empreses comercials destinades al teatre català —Tàlia, Espanyol, Romea i Novetats:

La veritat és que el nostre públic es troba, en l'aspecte teatral, en un nivell de preparació inferior al que li podem assignar en altres aspectes artístics —musical, literari. Els nostres actors tenen —en general— una educació intel·lectual i social deficient. Els nostres autors rarament assolixen el to i la qualitat exigible. Els crítics... Però no m'escau a mi, ara, de parlar dels crítics, a favor ni en contra. Al fons de tot això —un fons que es revela diàfanament— hi ha una qüestió de qualitat. La causa? A casa nostra tot és massa petit, i a més tot es troba encara en procés d'elaboració. El públic va a veure teatre castellà i no tria pas entre les companyies bones i les inacceptables. Hi va a trobar-hi un ambient més distingit i perquè hi troba realment més varietat d'obres i d'autors. Si Catalunya fos un país gran, els repertoris serien més variats, no hi hauria com ara tants actors notables sense plaça en les nostres companyies, els repartiments serien més variats, i això permetria els actors de treballar menys i cultivar-se més, i les *tournées* oferirien una base econòmica als autors i als empresaris. Aleshores, potser els crítics serien també especialitzats i competents (Nicol 1930).

Així, doncs, la recepció d'*El cuento del lobo* i d'*Olympia* va ser molt contrastada i matisada, i en bona mesura condicionada tant per la positiva avaluació literària de la primera obra en detriment de la segona, com per l'alt reconeixement atorgat a la companyia de López Heredia, en relació amb els dubtes que, en un sector de la crítica, va generar la interpretació de la companyia de Pepita Meliá i Benito Cibrián. De fet, *El cuento del lobo*, traduïda per André Revesz, és una autèntica mostra del producte molnarià per a un públic de posició, distingit, i femení. Voreja els límits de les normes morals establertes, sense arribar, després d'haver excitat l'auditori, a subvertir-les o transgredir-les, gràcies a l'habilitat en el tractament teatral del somni, emprat amb la dosi d'ironia i de cinisme que li devien semblar més pertinents per al cas. Des d'aquesta perspectiva, la trama és conduïda amb molta perícia i astúcia per l'autor, i el presumpte desenllaç feliç de la història explica l'èxit de públic en la breu estada de la companyia a Barcelona (Anònim 1931b). Perquè, efectivament, la manipulació del recurs del somni no és sinó una fallàcia, la quimera del que una dona amb possibles no es pot permetre: abandonar un marit «bo» i «honrat» en nom de l'aventura impossible. Amb raó, el crític del *Diario de Barcelona* podia dir: «Molnar, y en *El cuento del lobo*, satiriza con sutil humorismo a las mujeres que creen (aunque solamente sea un instante) que sus antiguos pretendientes reúnen mejores cualidades que sus maridos. Y para conseguir su propósito el comediógrafo se vale de un sueño» (Anònim 1931c). De

la mateixa manera que el crític d'*El Día Gráfico* parlava d'una obra d'«equilibrio, de admirable ponderación de valores que tiene desde el comienzo hasta el final una línea ideológica perfectamente definida y mejor estructurada que cautiva por la sencillez con que el autor conduce la acción, sobriedad que destaca en el primer acto y que culmina de modo perfecto en el último, modelo de sinceridad y emoción» (Anònim 1931d). O el que, al seu torn, va assenyalar el crític del *Diario de Comercio*:

El cuento del lobo mantiene constante el interés del público hasta el final; esta comedia, de una moral evidente, contiene lenguaje exquisito y afiligranado que junto con el humorismo y la enseñanza que la misma encierra, hacen de esta obra de Molnar una verdadera comedia de arte (Anònim 1931e).

En canvi, *Olympia*, basada en els amors d'una princesa per un bandit transfigurat en oficial (cosa que el públic descobreix, potser sense esperar-s'ho, en el tercer acte), no va assolir la mateixa reacció unànime de crítica i de públic. Aquest cop, la resposta en va ser de desil·lusió, si no de desorientació, «por hallarse alejado del ambiente que la inspiró» (París 1931), o potser també perquè «el diálogo mordaz, punzante, desgarrador a veces, va siempre envuelto en un tono de frívola comicidad que no siempre llegó claramente al público» (Anònim 1931f). Un auditori, pel que sembla, un pèl perplex i desconcertat davant d'*Olympia*, tot i que el crític d'*El Noticiero Universal* assenyales que «en su pensamiento capital, y en bastante parte de su conflicto», l'obra fos una repetició d'*El cuento del lobo* en l'aspecte més profund de la producció: «El traje es el que imprime personalidad al hombre, a los ojos de la mujer, nos decía Molnar en *El cuento del lobo*; el traje es el que da al hombre personalidad a los ojos femeninos, nos repite en *Olympia*». I concloua: (Molnar), «ahonda en los personajes, traza con mayor atención humorística los caracteres. (...) Todo lo que hace que el pensamiento capital de la comedia adquiera nueva faceta, cual es la de extender el significado del mismo a la idea de que somos lo que nuestros semejantes nos consideran» (Bernat Durán 1931).

Tanmateix, un crític com Guansé es va fixar molt més en el caràcter farsesc de l'obra:

¡Quin esperit més finament burleta és aquest Franz Molnar! Han estat fetes, certament, moltes sàtires contra l'honor i contra els sacrificis que les famílies aristocràtiques són capaces de fer per salvar les aparences de les coses, per evitar les murmurations, sembla que eren uns temes esgotats. Franz Molnar, però hi ha clavats un estil ben fi (Guansé 1931).

Altres crítiques, val a dir, van arribar a dubtar —fins i tot van qüestionar— de l'actualitat de l'obra, «una farsa demoledora, pero un tanto vieja», segons *El Día Gráfico* (M(ontaner) 1931). O com deia el crític de *La Nau*: «*Olympia* arri-

ba a nosaltres massa tard. Moltes de les seves ironies, moltes de les seves situacions són ja passades de moda, resulten retardades. (...) Tot en aquesta obra, com ja hem dit, arriba a nosaltres amb massa retard perquè pugui interessar-nos» (V(alldeperes) 1931). Amb tot, hi va haver unanimitat a l'hora d'establir una lectura sobre el rerefons temàtic d'una obra centrada en els ambients de palau, i molt més sagnant i cruel del que aparentment pugui semblar. Per dir-ho en paraules de Francisco Madrid:

No hay que buscar en la anécdota trivial de *Olympia* —generalmente sobre la frialdad de un tema es donde Molnar teje mejor sus intenciones— el verdadero cauce de la obra. El sentido está en que con habilidad desconcertante una dama de corte que niega intimidad a un supuesto sencillo oficial, se entrega, por necesidad, pero se entrega, a la voluntad de un supuesto bandido internacional, que es la misma persona anterior, para salvar un supuesto honor cortesano (Madrid 1931).

En suma, «una obra de fondo escabroso» —com es planyia el crític del *Diario de Barcelona*—, «pues el diálogo es ocurrente y mordaz» (Anònim 1931g). Finalment, la crítica de Bertrana incidia també, com la de Guansé, en la sàtira contra l'aristocràcia (no sé si perquè s'era a les escorialles de la monarquia borbònica i a les envistes del 14 d'abril), tot admetent que *Olympia* pot considerar-se una sàtira molt hàbil contra l'aristocràcia austrohongaresa i el seu servilisme vers la persona del seu emperador. I afegia:

La lliçó que dona Molnar amb aquesta obra a la noblesa que tot ho sacrifica és tanmateix més dura del que pugui semblar als que sols es preocupen d'un cert aspecte d'opereta que té la comèdia. I si en el fons hi veiem un sarcasme molt agut en la forma, o sigui en les situacions més o menys grotesques, i en el diàleg sempre incisiu i àgil, hi ha també molta més mala intenció del que la gent hi veu. Molnar, però, sap dir les seves ironies amb finura i de retruc, cosa que, a judicar pel que observarem la nit de l'estrena, el fa una mica incomprendible per a un sector considerable de públic. I àdhuc per als qui es creuen superiors, intel·lectualment parlant (Bertrana 1931).

IV

Si, a l'inici dels anys trenta, Molnar quedava circumscrit a l'àmbit de la «distinguida concurrència», la que acudia al Teatre Goya a veure representar les seves obres, en quins altres àmbits va ser publicat o representat en la nostra llengua. Entre l'estrena de *Modes* i la de *La cuca de llum*, el 1932, Molnar va ser motiu de l'interès de publicacions com *Bellaterra* o *D'Ací i D'Allà*.⁴

4. Veg. FRANZ MOLNAR, «Contistes estrangers. Dues bufetades», *Bellaterra*, febrer 1924: 92-93; FRANZ MOLNAR, «Un diàleg sobre l'art de fer comèdia. En el qual és provat que una actriu és més que una dona i un actor és menys que un home», *D'Ací i D'Allà*, 117, setembre 1927: 275;

Cal dir, d'altra banda, que la petja de les companyies espanyoles esmentades es percep en l'interessant article que Enric Laporta va publicar a *Mirador*, mig any després de l'estrena d' *Olympia*. D'entrada, atorga a Molnár una nacionalitat alemanya, diluïda per l'impacte de la influència francesa:

La paraula gruixuda, talment aspra, típica en la nostra literatura, i en totes les pròpiament nacionals, completament emancipades de la influència francesa (alemanya, anglesa), no apareix en el teatre de Molnar. Estilista perfecte, de les belles formes, no descendeix mai cap a la brutalitat. Àdhuc davant del somni de la dona en busca de «l'home» o del sopar galant i del contacte amb «la professional» o del cinema d'«ell» per aconseguir la dona preada, la passió no enterboleix l'ànima dels personatges. El gest no els despentina mai, no s'exalten mai prou per desfer les arrugues gracioses fetes al llarg de la corbata (Laporta 1931).

A la fi, Laporta assevera: «Molnar ha estat traduït a tot arreu. El cinema s'ha encarregat, també, d'augmentar-li la fama i les pessetes. Potser avui que el nostre teatre viu més que res d'importacions, fóra hora que s'incorporés —amb tots els honors— Molnar a Catalunya». No sé fins a quin punt la crida de Laporta pot explicar que aquell mateix mes d'octubre, l'empresa del Teatre Novetats, que dirigia Josep Canals, l'antic gestor del Teatre Romea, decidís reposar *Modes* (Santamaria 2003).

En el número següent, es van publicar els fragments d'una carta d'Olivier (*sic*) Brachfeld. El motiu no era sinó qüestionar Molnár com l'escriptor més representatiu de la literatura hongaresa, sobretot perquè, per a Olivér Brachfeld, Molnár formava part del *teatre d'exportació*. Des del seu punt de vista, Molnár era un «autor», i no un «artista»; un «negociant», i no un «escriptor». D'altra banda, no volia que es produís el mateix error que cometen els castellans, als quals un hàbil traductor hongarès (André Revesz) només ha fet conèixer allò que ha cregut adaptat al temperament ibèric, i ara creuen que la nostra literatura és merament humorística i que no hi ha altra cosa hongaresa que Ferenc Herczeg, autor dels Gyukovics. De fet, per a Olivér Brachfeld hi havia uns altres autors sens dubte superiors a Molnár, com Babits o Kosztolányi. Amb tot, va destacar dos textos del dramaturg hongarès, «una encisadora novel·leta titulada *Els brivalls del carrer Pal*, i *El diable*, una obra que és la base dels seus èxits i que l'inoblidable Zacconi era el primer de passejar a través d'Europa». (Anònim 1931h)

«Vaig ésser sempre un escolar molt estúpid». Franz Molnar parla de la seva infantesa en un interviu amb Henry Albert Philips», *D'Ací i D'Allà*, 132, desembre 1928: 426-427. *La Veu de Catalunya* es va fer ressò de l'estrena de *Le cygne* al Teatre Odéon de París, el 1927. Veg. també: FLY, Teatre estranger. Franz Molnar. El Teatre d'Estat a Itàlia», *La Veu de Catalunya*, 23-1-1927: 4 i 5; ZENON, «De París estant. Nòtules», *La Veu de Catalunya*, 25-1-1927: 5. El mateix 1927, l'actriu italiana Emma Gramatica va presentar al Teatre Novetats *Pianella di vetro*. Veg. Prudenci BERTRAMA, «Emma Gramatica al Novetats. 'Pianella di vetro' i 'Menzogne'», *La Veu de Catalunya*, 20-IV-1927: 4; Josep M. de SAGARRA, «Novetats. 'Pianella di vetro', tres actes de Ferenc Molnar, 'Menzogne', tres actes, de Wimuxenko», dins Sagarra 1987: 269-271.

Dos anys després, Olivér Brachfeld va ratificar la seva opinió sobre Molnár en un article general sobre la *Literatura hongaresa*. Per a ell, és una mena d'Emil Ludwig de l'escena, o el gran industrial de l'escena, que té un rendiment de quatre comèdies l'any, hàbilment orquestrades, i amb un sorprenent i inversemblant domini de la tècnica (Oliver 1933). Finalment, parla de la seva influència o de la creació d'una escola representada per dos joves «dramaturgs d'exportació», Melcior Lengyel, i László Fodor, de qui aquell any s'havia representat al Teatre Romea. *El petó davant del mirall*, traduïda per Josep Pous i Pagès.⁵

Com ja he apuntat més amunt, convé no oblidar que, en el marc dels primers anys trenta, es va produir la progressiva dissolució de les dues úniques empreses professionals, estables, de teatre català en el centre de la ciutat —Novetats i Romea—; una altra història era la dels teatres Talia i Espanyol, que «cultiven el vodevil, cadascú amb un matís diferent, però tots dos amb un públic assidu nombrós» (Nicol 1930). La qüestió és que, davant la desesperació dels autors catalans ja bastant cremats —si més no alguns— per les dificultats d'accedir a les plataformes professionals esmentades, entre el mes de febrer de 1932, quan es va tancar l'empresa del Teatre Novetats, i el novembre de 1933, en què es va fer fonedissa la presència regular d'una companyia en llengua catalana al Teatre Romea, el teatre català —un any abans dels fets d'octubre amb totes les seves conseqüències polítiques— es va quedar sense cap plataforma o vehicle regular de difusió per als grups professionals. De res no va servir la crida d'alguns autors, com la de Soldevila mateix: «Val més un teatre que cap? Evidentment! Un caliu, per magre que sigui, és un element preciós per a tornar a encendre la foguera» (Soldevila 1932). Certament, al teatre català, li quedava una plataforma, com ja sabien alguns autors —Prudenci Bertrana, Ambrosi Carrion, Ramon Vinyes—, la del teatre amateur, com a taula de salvació de l'escena catalana en els diversos naufragis esdevinguts al llarg de la seva història contemporània.

Vista la situació, el teatre amateur i la publicació van ser el destí de Molnár fins al final de la guerra civil. En primer lloc, el 27 de febrer de 1932, la companyia de Teresa Pujol i Joan Fornaguera va presentar al Teatre Parthenon *La cuca de llum*, una obra de Molnár, traduïda per Llorenç Rodellas, basada en les peripècies diverses d'una «cuca de llum» (una acomodadora de cine), una mena de Ventafocs que aspira a accedir a un ambient de més alta posició social; i, en segon lloc, la mateixa companyia i en el mateix teatre va representar en llengua catalana, el 20-xi-1932, *Olimpia*, traduïda per Rodellas amb la col·laboració de Rafael Riba.⁶

5. L'obra va ser estrenada el 15-iv-1933 per la companyia de Maria Vila i Pius Daví, i va ser publicada a *La Escena Catalana*, núm. 377, 6-v-1933.

6. La traducció es conserva mecanografiada en el Fons Jaume Rull Jové dipositat a la Biblioteca de Catalunya.

Com que es tracta, en els dos casos, de sengles representacions puntuals al marge del mercat professional, la premsa diària no se'n va fer ressò, tan sols —que jo sàpiga— la revista *Teatre Català* va dedicar a *Olimpia* una succinta i neutra ressenya, signada pel dramaturg, i home del teatre amateur, Florenci Cornet, amb unes matisades observacions sobre la interpretació de dues actrius secundàries: «les senyores Illescas i Arquer en alguns moments no encertaren a identificar-se amb llurs papers i oblidaren el to de finor que escau en obres com la representada» (Cornet 1932). Encara, el mateix Rodellas va publicar, el 1934, en una efímera col·lecció, «El teatre», *Una vegada era un llop...*, una traducció sospitosament idèntica a la traducció espanyola, que havia interpretat la companyia d'Irene López Heredia, i havia estat editada prèviament per *La Farsa*.⁷

Finalment, el 30 de gener de 1936, *Mirador* va publicar un article de Molnár, «La crisi teatral», on feia una defensa aferrissada de la llibertat dels creadors de teatre, «sotmesos al poder de l'Estat que limita avui dia per tot arreu la llibertat del teatre, així com, l'abús veritablement internacional de ficar-se en tot, de destorbar l'autor, d'amoïnar el director de teatre». Per a ell, doncs, una de les causes del malestar del teatre, és «aquesta delimitació de segon grau d'una llibertat que ja sense això és prou limitada». I conclouia:

La manca de diners no és, doncs, el mal més gran. Però si al teatre mateix, al contingut de les obres que representa i a les idees serioses o còmiques, se'ls treu a poc a poc, cada any més, llur llibertat, això ja és molt greu. Això sí que és quelcom que podríem anomenar «crisi», amb més dret que aquell trist fet que els que no tinguin diners ni per anar a comprar-se un parell de sabates, tampoc no en tindran per anar al teatre... (Molnar 1936).

Evidentment, Molnár sabia ja de què parlava, amb l'ascensió de Hitler. Com és sabut, tot va anar encara a pitjor a tot arreu amb la victòria de feixisme espanyol, i l'inici de la Segona Guerra Mundial. Així doncs, a partir de 1939, mentre la nostra cultura —la que no s'havia exiliat—, sobrevivia en les pitjors condicions possibles de la seva història, el 1940, Molnár decidia abandonar Europa per instal·lar-se definitivament als Estats Units, probablement ben conscient de la definitiva desaparició del seu univers real i literari. Un món que mai més no va recuperar ni el seu espai ni el seu sentit, quan va ser possible i viable de representar-lo arreu de l'Europa occidental; a Barcelona, a Catalunya, un cop més a càrrec de les companyies professionals espanyoles.

ENRIC GALLÉN
Universitat Pompeu Fabra

7. Vegeu FRANCISCO MOLNAR, *El cuento del lobo*. Comedia en tres actos. Traducción de A. Revesz, *La Farsa*, 190, 2-v-1931; FERENCZ MOLNAR, *Una vegada era un llop...* Comèdia en tres actes. Versió catalana de L. Rodellas Morales, *El teatre*, 1, 10-vi-1934.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANÒNIM 1924a: «En Romea. *Modes*», *El Liberal*, 15-I-1924.
- ANÒNIM 1924b: «Teatros y cines. Romea», *Diario de Barcelona*, 16-I-1924.
- ANÒNIM 1925a: «Últimas noticias. Teatros», *Las Noticias*, 10-VI-1925.
- ANÒNIM 1925b: «En el Barcelona. *El cisne*. Debut y estreno», *El Liberal*, 10-VI-1925.
- ANÒNIM 1925c: «Música y teatros. Barcelona: *El cisne*, de Molnar», *La Vanguardia*, 10-VI-1925.
- ANÒNIM 1925d: «Por esos teatros», *El Diluvio*, 10-VI-1925.
- ANÒNIM 1931a: «Els teatres. Teatre Goya», *La Publicitat*, 13-I-1931.
- ANÒNIM 1931b: «Espectáculos. Goya», *El Diluvio*, 14-I-1931.
- ANÒNIM 1931c: «Comentarios teatrales. Teatro Goya. *El cuento del lobo*», *Diario de Barcelona*, 14-I-1931.
- ANÒNIM 1931d: «Noticias de Barcelona: Goya. *El cuento del lobo*», *El Día Gráfico*, 13-I-1931.
- ANÒNIM 1931e: «Teatros y cine. Goya, *Olympia*», *Diario de Comercio*, 16-I-1931.
- ANÒNIM 1931f: «Por esos teatros. Goya, *Olympia*», *El Diluvio*, 19-II-1931.
- ANÒNIM 1931g: «Teatros y cines», *Diario de Barcelona*, 20-II-1931.
- ANÒNIM 1931h: «'Mirador' teatral. Sobre Ferenc Molnar», *Mirador*, 12, 13-VIII-1931, p. 5.
- BERNAT Y DURÁN 1925: J. Bernat y Durán, «Los estrenos de anoche. Reapareció la compañía Díaz Artigas. Teatro Barcelona. *El cisne*, comedia en tres actos, de Franz Melnar (sic), vertida al castellano por Gregorio Martínez Sierra», *El Noticiero Universal*, 10-VI-1925.
- BERNAT Y DURÁN 1931: J. Bernat y Durán, «El estreno de anoche en el Goya. *Olympia*. Comedia en tres actos del escritor húngaro Franz Molnar. Traducción castellana de Tomás Borrás y Andrés Revesz», *El Noticiero Universal*, 19-II-1931.
- B., P. 1924: P(rudenci) B(ertrana), «Dietari escènic. Les estrenes. Romea: *Modes per senyor i senyora*, comèdia en tres actes de Ferenc Morel (sic), versió de Carles Soldevila», *La Veu de Catalunya* (edició del vespre), 17-I-1924.
- B., P. 1925: P(rudenci) B(ertrana), «Dietari escènic. Les estrenes. Barcelona. *El cisne*, comèdia en tres actes, de Franz Melnar (sic), traducció de J (sic). Martínez Sierra», *La Veu de Catalunya* (edició del vespre), 10-VI-1925.
- B., P. 1931: P(rudenci) B(ertrana), «Dietari escènic. Les estrenes. Teatre Goya. — *Olympia*, comèdia en tres actes, de Franz Molnar, traduïda per Tomás Borrás y Andreu Revesz», *La Veu de Catalunya*, 21-II-1931.
- BROGYÁNYI, 1999, Eugene Brogyányi, «Introduction to Ferenc Molnár's *Still life* (1925)», *Slavic and East European Performance*, vol. 22, núm. 2, 65-88.
- CORNET 1932: Florenci Cornet, «Teatre Parthenon. *Olympia*, comèdia de F. Molnar, traducció catalana de Rafael Riba i Llorenç Rodelles, estrenada el dia 20 de novembre», *Teatre Català*, 9, 26-XI-1932, 139-140.
- DOUGHERTY 1990: Dru Dougherty - María Francisca Vilches de Frutos: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Editorial Fundamentos (Colección Arte, serie Teatro, 109).
- DOUGHERTY 1997: Dru Dougherty - María Francisca Vilches de Frutos: *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Editorial Fundamentos.
- FLY 1927: «Teatre estranger. Franz Molnar. El Teatre d'Estat a Itàlia», *La Veu de Catalunya*, 23-I-1927.
- GUANSÉ 1931: Domènec Guansé, «Els teatres. Goya. *Olympia*», *La Publicitat*, 20-II-1931.

- GYÖRGYÉY 1980: Clara Györgyey, *Ferenc Molnár*. Boston: Twayne Publishers. A Division of G. K. Hall & Co.
- LAPORTA 1931: Enric Laporta, «Franz Molnar», *Mirador*, 131, 6-viii-1931, 5.
- MADRID 1931: Francisco Madrid, «Teatros. Teatro Goya. Estreno de *El cuento del lobo*, comèdia en tres actes, de Franz Molnar, versió castellana de André Revetz (sic)», *La Noche*, 13-i-1931.
- MOLNAR 1924: Franz Molnar, «Contes estrangers. Dues bofetades», *Bellaterra*, febrer 1924, 92-93.
- MOLNAR 1927: Franz Molnar, «Un diàleg sobre l'art de fer comèdia. En el qual és provat que una actriu és més que una dona i un actor és menys que un home», *D'Ací i D'Allà*, 117, setembre 1927, 275.
- MOLNAR 1931: Francisco Molnar, «*El cuento del lobo*. Comèdia en tres actes. Traducción de A. Revesz», *La Farsa*, 190, 2-v-1931.
- MOLNAR 1934: Ferencs Molnar, «*Una vegada era un llop...* Comèdia en tres actes, versió catalana de L. Rodellas Morales», *El Teatre*, I, 10-vi-1934.
- MOLNAR 1936: Ferencz Molnar, «La crisi teatral», *Mirador*, 363, 30-I-1936, 5.
- NICOL 1930, E. Nicol, «El Teatre. Abans de començar», *Revista de Catalunya*, 62, octubre 1930, 62-63.
- M, D. 1931: D(iego) M(ontaner), «*Olympia*, obra de F. Molnar, traducció de Tomás Borràs y A. Revesz», *El Día Gráfico*, 20-ii-1931.
- OLIVER 1933: Oliver Brachfeld, «Literatura hongaresa», *Mirador*, 233, 20-vii-1933, 6.
- PARÍS 1931: Luis París, «Los Teatros. Goya. *Olympia*», «Diario de Comercio», 21-ii-1931.
- PHILIPS 1928: Henry Albert Philips, «Vaig ésser sempre un escolar molt estúpid: Franz Molnar parla de la seva infantesa en una entrevista amb Henry Albert Philips», *D'Ací i D'Allà*, 132, desembre 1928, 426-427.
- R(ODRÍGUEZ) C(ODOLÁ) 1931: Manuel Rodríguez Codolá, «Música y teatros. Goya. *Olympia*», *La Vanguardia*, 20-ii-1931.
- RADNÓTI 2001: Zsuzsa Radnóti, «L'Âge d'or de l'Art Dramatique hongrois», dins *Théâtre hongrois d'une fin de siècle à l'autre: 1901-2001*, Les Cahiers Maison Antoine Vitez. Climats, 2001, 21-28.
- REMENYI 1946: Joseph Remenyi, «Ferenc Molnar, Hungarian Playwright», *PMLA*, vol. 61, núm. 4, desembre 1964, 1185-1200.
- ROMEU 1931: Bru Romeu, «Teatros. Goya. Estrena d' *Olympia* (ab si el emperador lo supiera !), tres actes, de Franz Molnar, traducció dels senyors Borràs i Revesz», *El Matí*, 20-ii-1931.
- S. 1924: Josep M. de S(agarra): «Els teatres. Romea. Segona vetllada de teatre selecte. *Modes*, de Ferenc (sic) Molnar, trad. Carles Soldevila», *La Publicitat*, 16-i-1924. Recollit dins Sagarra, Josep Maria de: *Crítiques de teatre...*, 268-269.
- SAGARRA 1925: Josep M. de Sagarra, «*El cisne*, tres actes, de Ferenc Molnar, traducció de G. Martínez Sierra. Debut de la companyia Díaz Artigas», *La Publicitat*, 11-vi-1925. Recollit dins Josep Maria de Sagarra, *Crítiques de teatre...*, 267.
- SANTAMARIA 2001: Núria Santamaria, *Carles Soldevila: l'intel·lectual i l'escriptor (1911-1936)*. Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos. Universitat Autònoma de Barcelona, Departament de Filologia Catalana, 2001.
- SANTAMARIA 2003: Núria Santamaria, «Confitura hongaresa», *L'Avenç*, 280, maig 2003, 65-66.
- SOLDEVILA 1924: Carles Soldevila, «Full de dietari. El teatre i el públic», *La Publicitat*, 18-i-1924.
- SOLDEVILA 1928: Carles Soldevila, «Full de dietari. Per un Teatre d'Art I», *La Publicitat*, 10-ii-1928.

SOLDEVILA 1932: Carles Soldevila, «Full de dietari. Un sol teatre», *La Publicitat*, 6-x-1932.

TINTORER 1924: Emilio Tintorer, «Semana teatral», *Las Noticias*, 20-i-1924.

TINTORER 1931: Emilio Tintorer, «Última hora. Los Teatros. Goya. *Olympia*», *Las Noticias*, 19-ii-1931.

U 1925, «Por esos teatros», *El Diluvio*, 10-vi-1925.

V., M. 1931: M(anuel) V(alldeperes), «Les estrenes. Goya. *Olympia*, adaptació castellana de l'obra de F. Molnar, en tres actes», *La Nau*, 20-ii-1931.

ZENON 1927: Zenon, «De París estant. Nòtules», *La Veu de Catalunya* (edició del matí), 25-i-1927.