



RICARD SALVAT, «Notes a la meva escenificació de *La bona persona de Sezuan*», dins *Els meus muntatges teatrals*. Ediciona 62, 1971. Publicat originalment a *Primer Acto*, núm. 84, 1967, pàgs. 11-16

La bona persona de Sezuan va ser escrita en el període de més intensa producció brechtiana: els anys 38-40. Aquests anys, Brecht escriu les seves obres més denses i importants, els seus treballs més serens i més profundament meditats: *Vida de Galileu* (38-39), *El procés de Lúcul* (39), *Mare Coratge i els seus fills* (39). L'any 40 comença a escriure *El senyor Puntila i el criat Matti*. Per bé, però, que *Vida de Galileu*, *El procés de Lúcul*, *Mare Coratge i els seus fills* i *El senyor Puntila i el seu criat Matti* serien completades per Brecht, visualitzant-les en espectacles, dirigits directament o indirectament per ell, *La bona persona de Sezuan* mai no seria dirigida per Brecht i en conseqüència quedaria incompleta com a espectacle, com a total obra de teatre.

Quan amb la companyia Adrià Gual,¹ vaig decidir de córrer el risc de presentar, per primera vegada, un text brechtià, dins el context professional del teatre en llengua catalana, vaig triar precisament *La bona persona del Sezuan* per creure-la una peça clau de l'opus brechtià i perquè, en quedar inacabada i no existir *Modell* fixat per Brecht, em permetia una llibertat d'acció que potser d'altres textos no m'haurien possibilitat.

A *La bona persona del Sezuan* Brecht planteja obertament «el seu tema», una de les constants del seu teatre: la impossibilitat de la bondat individual i la seva progressiva perversió o corrupció, en entrar en contacte amb l'estructura de la societat capitalista. Aquest tema ja havia estat esbossat a *Home per home*, obertament plantejat a *L'excepció i la regla*, però mai tan frontalment, tan clarament exposat com a *La bona persona de Sezuan*. Per bé que el problema ètico-polític que Brecht planteja se'ns presenta amb una gran senzillesa (Brecht recolza en una paràbola d'una nitidesa admirable, a l'abast fins i tot, gosaria afirmar, de ments infantils), l'obra resulta d'una

¹ *La bona persona de Sezuan* va ser estrenada el 21 de desembre de 1966 al Teatre Romea, de Barcelona, per la companyia Adrià Gual.

complexitat extraordinària. No en va la crítica especialitzada —Bernard Dort, Emilio Castellani, etc.— coincideix a considerar aquesta peça com la més complexa i la menys escènica de la producció teatral brechtiana.

Em va preocupar, abans que tot, a l'hora de posar en marxa el text de *La bona persona de Sezuan*, que quedés manifesta la seva rica complexitat. Fonamentalment vaig voler explicar el text, que resultés llegible i que en la visualització que jo en faria quedessin ben desdoblats els diversos plans en què l'acció és predicada: pla de Wang, l'autèntica «bona persona» de l'obra; pla de Xen-te i Xui-ta; pla dels déus; les seves múltiples articulacions i les seves diferents actituds, especialment les dels déus, segons que la seva articulació sigui amb Wang o amb Xen-te.

L'estructuració de la paràbola, en aquests tres plans assenyalats, portava implícita uns nivells diferents de comprensió, els quals, si aconseguien de polaritzar i de destacar prou a l'hora d'enfrontar el nostre espectacle amb el gran públic, podien ser traduïts en diferents nuclis d'interès, amb els quals aconseguia de ser fidel a la riquesa intrínseca de la peça i a la vegada de captar l'atenció de les diferents capes de què vaig suposar fora compost el nostre

públic, si acudia a veure el nostre espectacle: joventut universitària, alta burgesia, buròcrates, menestralia, obrers. Així, al costat de la base narrativa, que —vaig pensar— havia de donar-se amb la fluïdesa i la naturalitat que permetés d'interessar tots els públics —la faula de la bona persona Xen-te, que es veu obligada a desdoblar-se en Xui-ta per continuar vivint—, vaig voler destacar el nivell de denúncia ètica, la nocivitat dels déus, la seva contradicció, la seva incapacitat d'ajudar i de donar una nova orientació a aquest món de Sezuan, semieuropeïtzat, que en semieuropeïtzar-se desperta a l'era capitalista i passa d'un letàrgic *lumpenproletariat* i amb la burgesia capitalista —la fàbrica de tabacs de Xui-ta. Nivell de denúncia polític: relacions de Xen-te i Xui-ta amb el *lumpenproletariat* i amb la burgesia capitalista naixent... i tot contrastat per la ingènua i poderosa justificació dels mòbils de Xen-te. Vaig pensar que si no aconseguia de diferenciar aquests plans i nivells, l'obra podia quedar confusa i, fins i tot, desorientadora per al gran públic. Com vaig intentar d'aconseguir-ho? Si havia pogut comptar amb un teatre de capacitat normal per a espectacle de línia èpica, amb els corresponents avenços tècnics: escenari giratori, catifa rodant, plataformes giratòries, o senzillament amb un

escenari de dimensions capaces; destacar aquests tres plans fonamentals a què em referia hauria estat més fàcil: potser construint tres decoracions diferents, o bé una decoració única amb plans prou aïllats —a la manera de Benno Besson, Berliner Ensemble, 1957—, és a dir, per exemple, un teló immens de fons, que servís de «continent», en el qual es poguessin veure marques dels principals trusts americans: marques de cigarrets, de begudes refrescants. Aquest teló enclouria a contindria la tenda, resolta de manera naturalista, i a un nivell intermedi el pla de Wang al seu catau, on se li apareixen els déus, una mica entre els núvols i la realitat.

Aquesta hauria estat, potser, una solució plausible, però ni l'escenari del teatre Romea, de Barcelona, ni el teatre Reina Victoria, de Madrid, permetien, per incapacitat física, una separació d'aquests plans. Permetien només de comptar amb el pla de la tenda, però mai amb els altres dos. Per això, per distingir el pla de Wang, en els seus diàlegs amb els déus, en no poder-lo col·locar, per falta literal d'espai, dins de l'escenari, vaig decidir de situar-lo davant la cortina de sac, entre el públic i a les llotges adjacents a l'escenari, amb la qual cosa, a més recalcava

la seva condició itinerant. Així, no solament aconseguia una més gran fluïdesa de ritme (mentre Wang i els déus dialogaven, es feien les mutacions: tenda, factoria de tabac, judici...), sinó que també aquest pla de Wang quedava prou separat de l'acció de la paràbola i recuperava una mica el to de cor crític, de retrat autocrític, on —segons explica— l'autor, amb lacerant ironia, es burla del seu continu vagarejar i fugir en l'època de l'exili; i de la incapacitat de l'intel·lectual, com els déus, de resoldre els problemes; diàlegs escrits una mica en clau, difícils de comprendre per al nostre públic, que desconeix l'obra de Brecht i la seva anècdota personal, però dels quals m'interessava de mantenir aquest to burleta de darrera ironia intel·ligent; que vaig creure oportú de donar recollint la tradició del *kabarett* literari centroeuropeu. Així, separats del nucli de l'acció, podia donar als déus un aire irreal voltant-los d'una vibració falsament poètica, i marcar al màxim la seva impotència, la seva alienació, el seu estar-hi de més a més. Introduir-los en la marxa de l'espectacle hauria estat confondre'ls, barrejar-los ja per endavant, donar-los massa explicats de bell principi, incapacitant així la reflexió que sobre d'ells ha de fer l'espectador. L'escenari, doncs, em quedava lliure per al pla de Xen-te i Xui-Ta. El pla dels déus a Sezuan

—escena del pròleg i escena final, la del judici— el situava també a l'escenari, però a la meitat anterior, la més pròxima al públic, i tapava la tenda amb un teló de fons, que servia a la vegada per al pròleg i per al judici. En aquest teló era «narrat», plàsticament, aquest Sezuan semieuropeïtzat, confús, sortint de l'Edat Mitjana per anar a desembocar al període del desenvolupament industrial.

TO DE L'ESPECTACLE

Mai no vaig pensar que l'obra pogués ser donada dins les rigoroses premisses brechtianes. Entenent per premisses rigoroses l'ús que en fan avui els col·lectius de direcció i dramaturgia del Berliner Ensemble, o sigui, la fixació que només recentment s'ha pogut fer de les teories estètiques de Brecht després d'haver estat publicats els set volums dels *Schriften zum Theater* (Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965). Fixació que és portada a terme, interpretada, ampliada i potenciada fins a les seves darreres conseqüències pels seus alumnes i successors: Werner Hecht, Manfred Wekwerth, Joachim Tenschert, etc. Davant el to a emprar tenia dos camins: o bé donar *La*

bona persona del Sezuan sensibilitzant-la a través dels pressupòsits avui fixats pel Berliner, cosa semblant al que vaig fer amb els meus espectacles *Ronda de mort a Sinera* i *Adrià Gual i la seva època*, o bé donar l'obra situant-la dins l'evolució estètica personal de Brecht, pensant que en els anys 38-39 tenia en plena formació i reflexió la seva revolució estètica. No cal recordar que els seus treballs estètics fonamentals són posteriors: *Über den Beruf des Schauspielers. Kleine Organon für das Theater* (1948), *Die Dialektik auf dem Theater*. A més, solament em permetia d'acostar-me al primer camí, en cas d'haver-ho intentat, un teatre subvencionat, un mínim de quatre mesos d'assaigs, un treball en col·lectius de direcció i dramaturgia, procedència uniforme dels actors... però ja que tant l'empresa del teatre Romea com la del teatre Reina Victoria depenien d'iniciatives privades, no vaig tenir altra solució que optar pel segon camí. A més, no sé fins a quin punt, prescindint que la nostra circumstància professional no permetia altra elecció, aquest és l'únic camí vàlid a seguir.

Quan Brecht va escriure aquesta obra, no solament estava a mig camí de la seva revolució estètica, sinó que ni tan sols no posseïa *ensemble* propi format per ell, i en aquell

temps era obligat a haver d'estrenar, atesa la seva condició d'exiliat, on podia i no on hauria volgut. Sabia Brecht que si l'obra era estrenada el seu repartiment estaria subjecte a l'heterogeneïtat i a les vel·leïtats dels teatres tradicionals. Per això no és estrany que en aquesta peça la música tingui un paper tan important. Sembla com si Brecht, encara no prou segur dels seus ressorts, en no tenir fixada la seva revolució estètica i tement per la sort del seu text, recolzés en la música,² en les contínues ruptures musicals, per retallar així, pal·liar o contrarestar els elements d'interpretació tradicional que poguessin quedar en una possible sortida a escena del seu text. No és estrany que jo em recolzés tant en la música —sobretot en la versió barcelonina— per contrarestar deixalles tradicionals...³

Crec, doncs, que situant el text en el seu esdevenir estètic, aconseguia una més gran fidelitat a Brecht com a procés històric, una major coherència davant futurs espectacles

² No conec totes les partitures de les obres de Brecht que tenen comentari musical, però gosaria afirmar que, si exceptuem les obres de Brecht, cap altre text brechtian no necessita tant el complement musical com el de *La bona persona de Sezuan*.

³ A la versió catalana, la direcció musical va anar a càrrec de Joan Guijoan, que va donar una rica i lliure interpretació de la sàvia música de Paul Dessau.

brechtians que pugui muntar; i no obligava el públic a donar aquest salt brutal que comporta de passar del gairebé exclusiu teatre burgès ambient i de la interpretació romàntica que encara patim a Espanya, al més rigorós to brechtia, sense passar per algunes essencials etapes intermèdies.

TRADUCCIÓ

Com deia abans, la meva preocupació fonamental fou expressar visualment l'obra en tota la seva complexitat. Per això vaig decidir, en la versió del teatre Romea, de donar la peça en la seva totalitat, sense retallar res, perquè el text arribés al públic amb tots els seu matisos, i mai condicionat. Precisament perquè això no passés vaig encarregar la traducció de *La bona persona de Sezuan* a Carme Serrallonga, que té en el seu haver versions de gran categoria literària de la moderna literatura alemanya (Böll, Lúkács), i de gran fidelitat a l'original. No vaig voler que fes la versió un autor o bé un adaptador teatral, sinó un literat que em donés tota la riquesa del verb original, en la seva vibració poètica i amb tota la seva força dialèctica. Vull fer

constar que fou possible, a Barcelona, de presentar l'obra íntegra (duració: tres hores quaranta-cinc minuts) perquè la seva programació es va fer durant els dies de Nadal, i només fèiem *La bona persona de Sezuan* a la nit. (A la tarda és tradició de representar l'espectacle infantil *Els pastorets*.)

INTERPRETACIÓ

Les normes fonamentals del nostre treball van ser de no tipificar mai; de defugir totes les temptacions de «compondre» un personatge; de prescindir dels esquemes emotius i interpretatius tradicionals; d'eliminar tot exotisme, tot pintoresquisme xinès. Vam intentar, al contrari, d'aconseguir aquella viva, aquella precisió, aquella llibertat interpretativa que reclamen els espectacles de línia brechtiana. Vaig voler que els actors mostressin els seus personatges ensems de dins i de fora estant, i vaig assenyalar que el més important eren, no les reaccions psicològiques dels personatges, sinó els seus actes i les seves relacions amb els altres personatges, amb les coses, amb els objectes que usen, amb els diners, amb el menjar.

No calia donar mai explicacions psicològiques, sinó mostrar fonamentalment la relació de dependència material que uneix els personatges amb la circumstància social en què es troben immersos. En el repartiment del teatre Romea em fou més fàcil d'aconseguir una certa unitat de to, perquè la major part dels actors provenien de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, i estaven, per tant, acostumats a la meua manera de treballar i ja havien intervingut en els nostres espectacles anteriors, més o menys adscrits a les directrius del realisme èpic. Davant els actors nous a incorporar, al Romea de Barcelona, com davant la totalitat del repartiment del teatre Reina Victoria de Madrid, se'm plantejaren també dues solucions possibles: o bé triava actors fets, formats en el corrent burgès amb un estil propi o definit, o bé m'orientava vers un repartiment d'actors joves, no fets malbé encara pel treball tradicional, i d'actors professionals de provada ductilitat. Em vaig decidir per la segona via, i vull fer constar que per al repartiment del teatre Victoria vaig comptar amb un conseller immillorable: Gerardo Malla, un dels meus ajudants. En el repartiment del teatre Romea vaig portat aquesta decisió a les darreres conseqüències: vaig estimar-me sempre més un actor que pogués actuar «distint», que pogués caracteritzar un

personatge, que no un actor de professió arrelada i solidificada, ple d'experiència, fins i tot tenint en compte que el primer podia anar faltat de tècnica i d'ofici.

No parlaré de les qualitats del treball interpretatiu de Núria Espert, perquè la crítica ja ho ha fet amb l'amplitud que mereixia i no em sembla oportú d'insistir-hi aquí, però sí que vull fer constar que en ella vaig tenir una col·laboració excel·lent i una companya de treball d'una disciplina exemplar. Si el rigor brechtià (aparts, ruptures musicals, recitatius) amb què estava plantejat el nostre treball va arribar amb tanta facilitat al gran públic, és perquè jo recolzava en la seva poderosa força de captació d'espectadors, en el seu increïble temperament interpretatiu i en la seva absoluta autoritat escènica. De la versió del teatre Romea vull destacar el treball de Manuel Trilla, modèlic per aquest sentit de llibertat amb què s'encarà amb el personatge de Wang, per la seva absència de *pathos*, per la seva veracitat.

VESTUARI I DECORACIÓ

Entre les diferents opcions que el text dona (vestir-la a la xinesa; actualitzar l'obra, vestir-la a l'europea), vam triar, amb el figurinista Joan Salvat, la de situar l'obra en els anys en què fou escrita, tenint en compte allò que Brecht assenyala a les darreres edicions del text: «La província de Sezuan, que en la present paràbola simbolitza els llocs on els homes són explotats pels homes, avui ja no forma part d'aquests llocs.» Defugírem, això sí, tot tipus de vestits tipificadors i tota excessiva referència a la indumentària xinesa. Abans de decidir-nos a vestir-la a l'europea vam fer diverses provatures amb indumentària xinesa. El resultat va ser sempre negatiu. Ens vam adonar que els vestits xinesos podien tenir un perillós efecte identificador del públic amb la faula que li narràvem, i que resultaven massa atractius. La solució final va ser de vestir-la a l'europea, però amb alguns elements orientals, seguint una mica la pauta del verb emprat per Brecht: el llenguatge és plenament occidental, però de tant en tant queda contrastat amb imatges, amb refranys orientalitzats.

En la decoració, en no poder comptar amb els tres plans abans mencionats, vaig dir al decorador, Armand Cardona

Torrandell, que insistís en el fonamental: el de la tenda i la factoria de tabacs, o sigui el pla de Xen-te i Xui-Ta, i que els donés amb un realisme no exempt de visió poètica. El pla que hem anomenat de continent va quedar reduït, seguint el model de Giorgio Strehler i Luciano Damiani (Piccolo Teatro, 1958), als pals de telègraf que decapiten arbres i paisatges i que marquen aquest semieuropeisme a què Brecht es referia, aquesta transició de la Xina feudal a la Xina capitalista.

La il·luminació, de Maria Aurèlia Capmany, que va servir de model a la versió madrilenya, vaig pretendre que fos uniforme i entonés, amb criteri unificador, els diferents quadres de l'obra.

NOTA FINAL

Vull fer constar que per al meu treball em va servir la fotogrònica del treball de Benno Besson, que em va deixar Helene Weigel, i vaig tenir en consideració els muntatges del Piccolo Teatro, ja mencionat, del teatre Hacameri, d'Israel (Joseph Millo), i el del TNP de París (André Steiger, 1960), entre d'altres.



Al llarg d'aquestes notes m'he referit, en diverses ocasions, als camins varis que podem seguir a l'hora d'enfrontar-nos amb les aspectes del muntatge de *La bona persona de Sezuan*. Els qui hem defensat en articles i conferències la necessitat d'incorporar Brecht a Espanya, incloent-lo amb tot el rigor dins els seus supòsits escènics, tenim també, a l'hora de muntar Brecht, doncs diferents camins a seguir. L'un, esperar que la nostra circumstància professional teatral estigui prou preparada i madura per donar Brecht amb tota l'ortodòxia que demana, i l'altre, començar amb els elements i els coneixements que podem manejar, i provar de fer-ho el més rigorosament que ens sigui possible. És evident que he elegit el segon camí. No sé si hi hauré encertat. El que sí que sé és que penso continuar treballant en aquest difícil camí.