



**PETER SZONDI, *Teoria del drama modern (1880-1950)*.
Institut del teatre, 1988.** (Traducció: Mercè Figueras)

Com Piscator, Bertolt Brecht, és un hereu del naturalisme. Car també les seves temptatives parteixen d'allà on es manifesta la contradicció entre temàtica social i forma dramàtica: en el «drama social» dels naturalistes. No és el naturalisme sinó el seu adversari intern, que quan regia la llei de la forma dramàtica tan sols podia aparèixer amb un camuflament temàtic, que és acollit per Piscator i Brecht i, a costa de la forma dramàtica, conduït al reeiximent.

Però mentre el director Piscator extreu de l'estructura antitètica del «drama social» els elements de revista i els converteix en nou principi formal, Brecht va més al fons de les coses: ell cerca l'entronització del principi científic que, si bé —com proven les novel·les de Zola— pertany per essència al naturalisme, en el drama naturalista només podia imposar-se accidentalment, com per exemple en la figura d'un personatge (Loth en *Abans de la sortida del sol*).

El caràcter d'objecte que els camperols del carbó tenen per a l'interès sociològic del foraster, en l'obra [del dramaturg

realista] Hauptmann, Brecht el traspassa de la fortuïtat de la temàtica a la institucionalitat de la forma. En *Kleines Organon für das Theater (Petit òrganon per al teatre)*, exigeix que la mirada científica, a la qual la naturalesa ha hagut de sotmetre's, s'adreci als homes que han sotmès la naturalesa, i la vida dels quals és ara determinada per la seva explotació.

El teatre ha de reproduir les relacions interhumanes en l'època de la dominació de la naturalesa, més exactament: la «desunió» dels homes per aquesta «gegantesca empresa comuna». ¹ I Brecht reconeix que això comporta la renúncia a la forma dramàtica. El fet que les relacions interpersonals esdevinguin problemàtiques posa en dubte el drama mateix, puix que la forma del drama les considera precisament no problemàtiques. D'aquí que Brecht intentés oposar a la dramaturgia «aristotèlica» —tant en la teoria com en la pràctica— una dramaturgia èpica «no aristotèlica».

Les Notes a l'òpera 'Ascensió i caiguda a la ciutat de Mahagonny' (Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der

¹ Brecht, *Kleines Organon für das Theater, a Sinn und Form*, en *Sonderheft Bert Brecht*, Potsdam, 1949, p.17.

Stadt Mahagonny'), publicades el 1931, exposen els «desplaçaments d'accents del teatre dramàtic al teatre èpic» següents:²

FORMA DRAMÀTICA DEL TEATRE

FORMA ÈPICA DEL TEATRE

L'escena «encarna» una acció.

La narra.

Implica l'espectador en una acció escènica i esgota la seva activitat.

Fa de l'espectador un observador, però desvetlla la seva activitat.

Fa que tingui sentiments.

L'obliga a prendre decisions.

Li proporciona vivències.

Li proporciona coneixements.

L'espectador és introduït en una acció.

Hi és posat al davant.

Hom opera amb la suggestió.

Hom opera amb arguments.

Les sensacions es conserven com a tals. Són elaborades fins que esdevenen coneixements.

L'home se suposa conegut.

L'home és objecte d'anàlisi.

L'home inalterable.

L'home que es transforma i transforma.

Interès, tensió pel desenllaç.

Interès, tensió pel procés.

Progressió lineal dels esdeveniments.

En corbes.

Natura non facit saltus

Facit saltus.

El món tal com és.

El món tal com esdevé.

El deure moral de l'home (*soll*).

Les obligacions de l'home (*muss*).

² Brecht, *Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, (Notes a l'òpera *Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny*), *Gesammelte Werke*, Londres, 1938, vol. I, p.153 i ss.



Els seus impulsos.

El pensament determina l'ésser.

Els seus motius.

L'ésser social determina el
pensament.

Aquestes modificacions tenen en comú que la fusió essencialment dramàtica del subjecte i l'objecte la substitueixin pel seu «ésser oposat», essencialment èpic. L'objectivació científica esdevé així èpica en l'art i penetra totes les capes de la peça teatral, la seva estructura i el seu llenguatge, tant com la seva escenificació.

L'esdeveniment a l'escenari ja no omple integralment la representació, com abans amb l'esdeveniment dramàtic, on el fet de la representació estava cridat a desaparèixer (històricament hom ho pot situar en la desaparició del pròleg en el Renaixement). L'acció és ara objecte de narració sobre l'escena, ella es comporta amb ell, com el narrador èpic amb el seu objecte: únicament l'oposició de tots dos dona la totalitat de l'obra. De la mateixa manera, l'espectador no és deixat fora del joc, però tampoc arrossegat dins l'acció per un fenomen de suggestió («il·lusionat»), de manera que no deixa de ser espectador, sinó que ell és posat davant l'acció com a espectador; l'esdeveniment li és ofert com a objecte a observar. Com

que l'acció ja no constitueix ella sola l'obra, ja no pot convertir el temps de la representació en una seqüència absoluta de presents. El present de la representació és, en certa manera, més ampli que el de l'acció: per això no solament posa atenció al desenllaç sinó també a la progressió i al passat. En lloc de l'orientació del drama cap a un final, s'introdueix la llibertat èpica per aturar-se i reflexionar. Com que l'home en tant que subjecte de l'acció és des d'ara sol objecte del teatre, hom pot anar més enllà d'ell i preguntar-se pels motius de la seva acció. El drama, segons Hegel,³ mostra únicament allò que en l'acció del protagonista passa de la subjectivitat a ésser objectiu i de l'objectivitat a ésser subjectiu. En el teatre èpic, en canvi, d'acord amb la seva intenció científico-sociològica, s'imposa una reflexió sobre la «infraestructura» social de les accions en la seva alienació reificada.

Com a autor i director d'escena, Brecht, amb una riquesa gairebé il·limitada d'idees dramàtiques i escèniques, posa en pràctica aquesta teoria del teatre èpic. Aquestes idees —pròpies o manlevades— tenen per funció de separar els elements tradicionals del drama i de la seva

³ Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, op.cit., vol.14, p. 479 i ss.

escenificació, familiars al públic, del moviment global absolut, que caracteritza el drama, aïllant-los i distanciant-los en objectes d'escena èpica, és a dir, objectes per mostrar. Per això Brecht els anomena «efectes de distància». Per donar-ne una idea s'exposaran uns quants exemples de l'abundància amb què es troben en les seves obres, ja sigui realitzades o com a proposició, les *Notes* i *El petit òrganon*.

La distància de l'acte escènic es pot fer globalment per mitjà d'un pròleg, d'un preludi o de la projecció de títols. En tant que expressament presentada, la peça ja no posseeix el caràcter absolut del drama, tan sols es relaciona amb el fet, ara descobert, de la «representació», com el seu objecte. Els diferents personatges poden distanciar-se ells mateixos fent la presentació de la pròpia persona o parlant de si mateixos en tercera persona. Així Pelagea Wlassowa, al començament de *La mare*⁴ de Brecht (basada en la novel·la de Gorki), pronuncia les paraules següents:

Gairebé em fa vergonya de donar al meu fill aquesta sopa. Però no hi puc afegir més greix, ni mitja

⁴ Brecht, *Die Mutter (La mare)*, a *Versuche*, 7, 1933, p. 4.

cullerada. Tot just la setmana passada li van rebaixar un copec per hora del seu salari, i per més que m'hi esforci, això no ho puc portar... Què puc fer jo, Pelea Wlassova, 42 anys, vídua d'un obrer i mare d'un obrer?

La distància del paper és reforçada per l'actor, que en el teatre èpic no pot transformar-se plenament en el personatge: «Únicament ha de mostrar el seu personatge o, millor dit, no s'ha d'accontentar en viure'l: això no vol dir que quan representa persones apassionades, ell hagi de mantenir-se fred. Però els seus sentiments no han de ser per principi els del seu personatge, a fi que els del públic no esdevinguin per principi els del personatge».⁵ El paper també pot ésser distanciat i reproduït una altra vegada en el decorat. O amb una «exposició subjectiva de costums»:

Ara encara en bevem un altre
després encara no tornem a casa
després en tornem a beure un altre
després fem un descans.

⁵ Brecht, *Kleines Organon*, p. 28.

«El que aquí canta» —observa Brecht— «són els moralistes subjectius. Es descriuen a si mateixos».⁶

L'escena, que ja no significa el món, sinó que tan sols el reproduïx, perd a la vegada el seu caràcter absolut i també el prosceni, gràcies al qual semblava que es feia llum a si mateixa. És il·luminada per reflectors situats a la sala d'espectadors com a senyal evident que hom mostra alguna cosa als espectadors. El decorat és distanciat pel fet que ja no simula un indret real, sinó que, com a element autònom del teatre èpic, «cita, narra, prepara i recorda».⁷

Ultra les indicacions de lloc, l'escenari pot posseir també una pantalla: els textos i els documents visuals mostren llavors, com en Piscator, les circumstàncies en què transcorre l'acció. Per distanciar el desenvolupament de l'acció, que ja no té l'orientació lineal vers un fi i la necessitat de l'acció dramàtica, es fan servir la projecció de textos, cors, cançons (*songs*) i fins i tot crits de «venedors de diaris» en la sala. Interrompen l'acció i la comenten.

«Puix que el públic sobretot no ha de ser invitat, ha de llançar-se dins la faula com si fos un riu per deixar-se arrossegar aquí i allà indefinidament, els esdeveniments

⁶ Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. 1, p. 153.

⁷ Brecht, *Anmerkungen zur Mutter (Notes a La mare)*, p. 65.

aïllats han d'estar lligats de tal manera que els nusos siguin ben visibles. Els esdeveniments no poden seguir l'un a l'altre d'una manera imperceptible, sinó que el criteri ha de poder interposar-s'hi. (Si precisament fos interessant l'obscuritat dels vincles de causalitat, seria aquesta circumstància la que hauria d'ésser suficientment distanciada)». ⁸ I per a la distància dels espectadors Brecht proposa (seguint en això els futuristes) que es mirin la peça fumant.

Gràcies a aquestes distanciacions, l'oposició del subjecte i objecte, que és a l'origen del teatre èpic: l'autoalienació de l'home, l'existència social del qual ha estat reificada, troba la seva expressió formal en totes les capes de l'obra i esdevé així el seu principi general de la forma. La forma dramàtica reposa en les relacions interhumanes; els conflictes engendrats per aquestes relacions constitueixen la temàtica del drama. Aquí, en canvi, la relació interpersonal esdevé temàtica en el seu conjunt, transposada de l'evidència de la forma a la qüestionabilitat del contingut. I el nou principi formal consisteix en la distància de l'home d'allò que és qüestionable; l'oposició

⁸ Brecht, *Kleines Organon*, p. 36.



èpica del subjecte i l'objecte apareix així en el teatre èpic de Brecht en la modalitat científica i pedagògica.

«L'exposició de la falla i la seva mediació per mitjà de distanciacions pertinents» és el que Brecht, en el *Petit òrganon*, ha designat com «la tasca principal del teatre».⁹

⁹ *Ibíd.*, p. 38.