

EL BRECHT DE STREHLER O LA POESIA DEL DISTANCIAMENT

Paolo Puppa

Traducció: Brígida López

Una llum enmig de la foscor: aquesta metàfora podria explicar el fet i l'art de dirigir del jove Strehler durant els dies de la guerra. La desesperança el corromp per dins, una inclinació que el fa tenir sentiments d'angoixa pel que fa a l'ambient i la cultura, que en breu esdevindrà la incòmoda identificació amb l'heroi de Camus (un Camus molt popular llavors, amb laberints argumentals i situacions que representaven una existència absurda). La direcció de *Calígula* de Strehler, els anys 1944 i 1946, expressa molt bé aquestes qüestions; l'autor s'endinsarà en repertoris tristos i martiris elevats: transgressions doloroses i impotents. El clima ideològic i moral adoptat pel jove director és de tipus metafísic, i el destí del teatre es contempla amb una mirada pessimista i catastròfica. Strehler va voler esborrar més tard aquest debut, juntament amb els seus biògrafs, que li van reconstruir un passat inspirat en valors humanistes des del començament, per tal que l'autor semblés determinat a imbuir en els altres la temptació del desànim i del desencant.

Lentament es ressaltarà la idea de crear un sentiment de germanat, fins a esdevenir un mite personal real, de manera que l'autor es permet sortir de la foscor i ajudar els homes a conviure. La funció de l'escena s'ennobleix, elevada a un lloc de trobada estructural, en què el concepte de companyia assumeix el significat ple de comunitat un altre cop, de grup d'humans que s'estimen i volen estar junts en aquest univers de monstres gegants. El 14 de maig de 1947, el Piccolo Teatre de Milà estrenà *Na dne*, de Gorki, un espectacle ple de sentiments de resignació i d'ira, que sancionen el vincle entre el director i els actes d'amor i de coneixement. Segons Strehler, que sovint es lamentava pel fet de no ser un autor teatral de debò des d'un punt de vista literari, el «minimalisme» de l'escenari té un gran valor. Malgrat que ell no provenia de l'Acadèmia Romana (es va graduar el 1940 a l'Escola d'Actors Filodramàtics de Milà), l'autor considerava que el director no pot aspirar al títol de demiürg, sinó només a ser l'instrument de la creació. Sacerdot, pare de la poesia eterna, el director d'escena s'haurà de referir als clàssics, els textos dels quals considera que estan escrits per sempre. Aquests clàssics no moren mai perquè l'obra d'art roman intacta, és allà i ens parla. Segons Strehler, hom deu ser humil i l'escena s'ha de sacrificar i esdevenir text, com si en el teatre només existís un artista, l'autor del text, i només una vocació, el text. La resta —el tot fonamental que fa que, en teatre, el text no sigui només de l'àmbit literari— és un problema d'artesanía, però no pas de l'art.

Strehler representa un angle precís de tensió, un teatre que cal interpretar críticament; una actitud estimulada per Txèkhov. Després de la seva trobada amb Bertolt Brecht, i durant una re-

presentació de *Visnëvi*, s'usa l'enfocament de les tres capsos. El primer nivell concentra l'acció en l'àmbit privat, el segon en la relació entre conflictes personals, socials i polítics. El tercer punt de vista ens permet arribar a pensaments abstractes sobre l'home i el seu destí. Tan aviat com Strehler, lector humil o crític dialèctic, s'ha d'identificar amb un rol precís i legitimar la seva direcció, distingeix una doble figura en el llindar extrem de la seva feina: d'una banda, el director d'orquestra; de l'altra, el director de cinema. Strehler enveja el poder orquestral, que és capaç de fer coincidir la direcció amb un personatge rítmic, de manera que pot reproduir un text, fins i tot al cap de molts anys, com si la posada en escena del seu treball estigués sempre vigent, oberta a l'eternitat. La banda oposada conté l'altre codi, aquell que fa de l'escena un calidoscopi de figures enlluernadores, un artefacte visionari que col·loca l'escenari en la incerta percepció dels somnis. Hom es podria arriscar a dir que l'espai de Strehler reflexiona públicament sobre el poder i la impotència de l'escena, especialment quant a la seva marginació creixent.

El text, la música i la imatge. Els actors, als quals Strehler intenta infondre no pas el domini, sinó l'hegemonia, conjuguen aquests encreuaments expressius. Strehler sent nostàlgia de la seva presència damunt l'escenari, i considera que com a director (però amb el rol d'actor en el passat) havia de renunciar al plaer de l'actuació, col·locant-se als llimbs, entre els llums i les veus humanes de l'escenari i l'obscur silenci del públic. De tota manera, martiri i negoci, que trobà en la producció de la pirandelliana *I giganti della montagna*, són les dues polaritats que basteixen la formació de l'actor i constitueixen les bigues de la seva escola. Aquest concepte s'intensifica en el teatre de Brecht, una sorpresa total si considerem els inicis de la seva carrera. Strehler defineix Brecht com un teatre que representa la realitat en moviment, inspirat pel canvi de les coses. Per mitjà de Brecht, Strehler esvaeix al fons el seu gust pel destí de l'heroi solitari i abatut en un món injust. Ara bé, un teatre que no és un fi en ell mateix pren protagonisme. Els punts més importants en l'apropament al dramaturg alemany constitueixen un diagrama explícit que s'intensifica en el període comprès entre els anys 1955 i 1962, i perden força a partir de llavors. Aquests són set anys d'aprenentatge febril que assignen a Brecht una certa centralització en l'escena italiana, d'altra banda impossible, tot mirant-ne els resultats dels muntatges previs.

1955 és l'any en què Strehler dirigeix un examen d'interpretació per a l'escola del Piccolo, amb *Die Massnahme*, i 1962 és l'any de *Galileo*. Entre aquests dos anys, trobem *Die Dreigroschenoper* el 1956 (l'any de la mort de Brecht), *Der gute Mensch von Sezuan* el 1958, *Schweyck im zweiten Weltkrieg* i *Die Ausnahme un die Regel* en la temporada 1961-1962. Aquests són set anys d'aprenentatge febril del mètode, i es para una atenció sistemàtica a Brecht (fet que premia l'autor alemany amb una important presència en els escenaris italians, quelcom impossible de portar a terme d'una altra manera, si es té en compte el resultat d'intents anteriors de portar-lo a escena). De fet, el Berliner Ensemble, fundat per Brecht l'any 1949, ja havia fet una gira per França l'any 1954, i més tard els anys 1955 i 1957. Al país gal el fenomen brechtian de seguida propicià un fort desig d'imitació. Des de Jean Vilar, que inaugurà el Théâtre National Populaire el 1951 amb *Mutter Courage und ihre Kinder*, fins a Roger Planchon, que obrí el Théâtre de la Cité a Villeurbanne basant-se en el model alemany. A Itàlia, d'una altra banda, el Berliner arribà el 1966, ja transformat en un organisme conservador; sostingut per una vídua, Hélène Weigel, llavors una mena de deessa. La traducció de *Schriften zum Theater* es publicà el 1962, i la primera edició del seu teatre aparegué l'any següent.

Quan Strehler dirigeix *Galileo*, la perfecció de la direcció creix, i garanteix clarament l'efecte de distanciament entre actor i personatge, escenari i públic. Brecht, com tothom sap, havia arribat a aquesta estratègia des de formes de cultura popular; de l'orient, dels elisabetians i dels formalistes russos, però és difícil d'explicar de què es compon exactament. Els mètodes usats per obtenir el distanciament són molts: poden ser l'adopció d'una disfressa, la separació d'una imatge o un canvi d'estil. Pot semblar que el secret del distanciament és deduïble des d'un model d'escriptura ja establert l'any 1926. L'element de drama èpic infós per un temor al conflicte; la història que no pot desenvolupar-se internament perquè és contínuament interrompuda per instàncies discontinúes; i el distanciament que correspon a la instància recitativa també constrüen l'estil brechtian. La història situa una força darrere dels personatges i de la seva consciència, de la mateixa manera que amb el concepte de conflicte posposat, amb què Brecht feia que els seus personatges no arribessin al seu moment de conflicte.

El distanciament també es pot crear amb l'addició d'altres instruments. És una paradoxa (i, de vegades, Brecht n'és conscient, quan observa els qui feien servir abans aquest mètode, com els xinesos i els medievals) que els personatges duguin màscares, perquè es col·loca clarament un obstacle per a la identificació dels espectadors. Maurice Blanchot es pregunta si totes aquestes tècniques usades per distanciar no creen, contràriament, una espècie d'aproximació a un altre nivell. Brecht, fins i tot, gira cap al món del cinema i l'estructura formal fragmentària per esborrar totes les idees del romanticisme, però la seva fe en la tecnologia era una mica massa optimista. Si s'hagués quedat als Estats Units més temps, Brecht s'hauria pogut adonar que en cinema, a l'espectador se li nega la possibilitat de cedir a la intervenció del pensament, l'aspecte tècnic no és tan beneficiós com podria semblar.

Brecht manifesta l'any 1937 que els espectadors s'ajuden de l'observació, sense perill; els fets seriosos ofereixen l'oportunitat d'estudiar la situació. L'actor és qui s'aboca a l'abisme emocional viscut i sofert pel personatge, transformant la por i la pena en l'art d'observació. Així, el personatge, dins del seu rol, empra l'estil èpic en una sèrie de digressions i pauses, i apaga finalment les emocions. Per exemple, un dels protagonistes, si fem servir aquest terme, en la peça didàctica *Die Massnahme* es presenta i es constrüeix a ell mateix tal com l'objectiu narratiu dicta amb aquesta fórmula: «Sóc l'amo en l'últim centre de la festa». Aquest «Jo sóc qui» representa una veritable revolució copernicana, perquè significa que és un teatre privat de diàleg interpersonal, si ens referim a Szondi. El mateix efecte s'aconsegueix traduint, durant la representació, el text del personatge en tercera persona, o passant el verb de present a passat, o inserint-hi ordres d'escena i comentaris en veu alta. D'aquesta manera, l'actor sembla estrany i fins i tot sorprenent, i alhora aconsegueix situar-se ell mateix i la seva actuació en una perspectiva igualment estranya.

No obstant això, Strehler declara que eliminant la neurosi de l'actuació (l'actuació emocional pura de l'actor) s'obre la possibilitat d'arribar a ser tot romanent un mateix, i de comunicar allò que és típic, irremplaçable i, per tant, vàlid per a tothom. Així, trobem en aquest Brecht de Strehler una mescla perfecta de cervell i víscera. Primer de tot, les frases han de ser dites lentament, de vegades provocant reaccions d'incomprensió del públic i dels crítics. En realitat, el registre dels actors, segons l'opinió dels seus enemics, sempre posava a risc la destrucció total de l'argument i del significat. De tota manera, aquest «ralentís» devia permetre a l'actor i al públic

referir-se a relacions socials, per tal d'entendre el *gestus*. Per *gestus* volem dir no solament el moviment estètic i físic, sinó també l'horitzó social, perquè gràcies a ell se'ns enfronta amb l'alienació cega del personatge a la vida. D'altra banda, l'estudi diari, encara que trivial i sense sentit, esdevé un «objecte d'estudi», distanciat de la història, privat de la natura i reconstruït en un laboratori analític. Podem demanar a aquest actor significatiu que hi aprofundeixi, perquè no és només algú que prova de mostrar o que intenta ensenyar com hem de mirar. Un compromís semblant es pot aplicar a l'actor de Strehler, que és llançat a una multitud de senyals i de connotacions. Si observem el seu treball analític de la posada en escena de *Die Dreigroschenoper*, del 1956, resulta difícil digerir tota la informació que es transmet des de l'escenari als espectadors. Aquesta obra és una paròdia sobre treballs que «protegeixen» els espectadors, perquè Strehler (que va lluitar amb l'extrema versatilitat de l'obra) ataca els diferents models de negoci d'èxit, des de l'òpera fins al cinema, del cabaret al vodevil. Probablement, aquestes ambigüitats es podrien entendre més fàcilment si part del públic, per exemple, els professors i els seus estudiants, ajudats amb gravacions en vídeo, poguessin tornar a llegir la representació, perquè en el mateix moment de la representació això no és possible.

Però l'ambigüitat també roman en el distanciament, la qual cosa també pot significar la revelació de tots els atributs positius d'un personatge heroic. Brecht va veure que els teatres medievals i antics feien distanciar els personatges amb l'ús de màscares humanes i animals. Aquests efectes obstruïen la identificació, sens dubte. Ens podem preguntar si aquest distanciament no determina un enfocament molt més subtil. Mentrestant, Strehler havia fet el mateix amb la forma èpica, entesa com a model que s'explica com a escola del dubte. Durant aquest temps, trobem forats i punts negres en la lluminosa façana que Brecht s'hagués estimat més que fos freda. Els dubtes i les contradiccions han assaltat Brecht.

Per exemple, si examinem el *topos* de la maternitat en Brecht, i observant la diversitat que desprenen les diferents representacions i interpretacions, és obvi que el teatre del distanciament s'ha de revisar. La centralització contínua de la figura de la mare, que sovint apareix en les obres de Brecht, constitueix un desafiament al judici racional del públic, al qual el text també s'hi refereix. En l'univers brechtian trobem mares militants (sovint criatures fortes i adolorides que esclaten a l'escenari i que sembla que volen batallar amb el públic per deixar que l'anifisi passi pel seu davant) que volen que el públic romangui sobri i insensible davant de l'espectacle de desastres que es representa. La *Mutter Courage und ihre Kinder* de Vilar, de l'any 1951, va escandalitzar els vertaders brechtians del moment, com Berbard Dort i Roland Barthes, igual que la de Lucignani l'any 1952 (en l'edició del 1954 va utilitzar Ave Ninchi, en el lloc on Brecht hagués vist amb plaer l'Anna Magnani), les populars de Luigi Squarzina amb Lina Volonghi del 1970, i la de Gennaro Vitiello (el qual, el 1978, va produir una versió napolitana de l'obra, amb extractes de drama sagrat). No es pot castigar aquests directors pel fet de posar en escena la passió d'aquesta mare, que és una víctima, en la seva condició de cega, d'un autèntic Gòlgota, i que és capaç de revelar sentiments de dolor; els que es troben al *feuilleton*, en ella mateixa i en el públic. Podríem aplicar paràmetres psicoanalítics als textos, que estan plens d'aquestes situacions d'estrès, tenint en compte la dissociació de les personalitats que motiven els canvis en la direcció que se'ls apliquen. Això es realitza d'una manera agressiva, plena d'arguments trivals i sense sentit, segons biògrafs recents com ara Scarpetta i Fuegi.



*Untergang des Egoisten Fatzer, de Bertolt Brecht.
Direcció: Manfred Wekwerth i Joachim Tenschert.
Decorat i vestuari: Wieland Förster. Berliner Ensemble,
Theater am Schiffbauerdamm de Berlin. (Vera Tenschert)*

De fet, durant la representació brechtiana, la unitat de personatge és inevitablement reformada pel públic, malgrat els recursos aplicats per obtenir un sentit de discontinuïtat. Brecht exalta la tècnica d'edició cinematogràfica, amb els seus talls sobtats, i fins i tot l'estil èpic d'escriptura i narració que substitueix l'acció que ja ha estat prèviament citada. De fet, es dona nova vida a la fe en la completa rodonesa dels humans, rodejats per bombes nuclears i diferents tipus de revistes, gràcies als perfils que intenten Puntilla i Schweyck. Manfred Wekwerth, el primer director del Berliner després del 1956 (després de la mort de Brecht), adopta aquesta paradoxa i afirma que «desmantellar» els individus, com feia Brecht, possibilita la creació de figures més significatives que la de l'individualista.

La utopia del distanciament mostra per mitjà de la música les dificultats que hom troba quan intenta fer-la patent, observant la reacció del públic. Les cançons que haurien d'alienar els parèntesis en relació amb les parts parlades, que permetrien la perspectiva crítica, no volen fondre's amb

la resta d'elements de l'escena, sinó que acaben mesclant-se amb la unitat perceptiva de l'espectador, com a les intoxicacions de *Mahogany*, proposant una fugida de la consciència.

Hom hauria, fins i tot, d'infravalorar la càrrega subversiva de Brecht, i deixar el distanciament en un segon nivell, neutralitzant l'autor alemany, que ha estat oblidat a les prestatgeries dels clàssics. Això va ser fàcil si es considera el mateix canvi de l'autor, amb el seu retorn a Europa després de la guerra i del període de dificultats als Estats Units. Brecht va tornar a casa, a la seva llengua i a la seva cultura, i va posar en contacte el materialisme dialèctic i el teatre creatiu, la ciència i la diversió. En aquest punt, es troba idealment amb Strehler, amb la seva nostàlgia persistent per la grandesa antiga i la fe humanística en els valors eterns de la poesia. Strehler, que tot just havia tornat a la institució després de l'èxit del *Piccolo* entre els anys 1969 i 1971, recorda que el futur del teatre no pot romandre estrictament en la vida estètica, perquè la poesia, per ella mateixa, es converteix en social. D'aquesta manera, torna a emergir l'aura que havia tingut l'ídol polèmic, el jove Brecht.

Oblidant les seves idees sobre els mecanismes de la cultura industrial, Brecht treballa com un perfecte classicista. Quan el seu *Turandot* és portat a escena transformant la macabra cançó del cigne en un final intel·lectual, unint de manera contemporània la tragèdia i l'alliberació, no es traïx la seva ideologia teatral, perquè l'estructura de «circuit» s'accepta. Amb la dialèctica, tot torna a esdevenir clàssic; fent això, Brecht pot aspirar al títol d'alt artista burgès, en una època de transició entre la iniciativa liberal i l'estat capitalista. Els treballs èpics es reinterpreten i es converteixen en tècniques purament dramàtiques, inserint-se en un context precís, després que Szondi fa la darrera anàlisi. El canvi del teatre cap a la forma èpica, amb la ruptura entre subjecte i objecte i el relatiu abandonament dels moviments de relacions interpersonals, ja havia començat amb Ibsen, Hauptmann i Strindberg, i la substitució del nivell narratiu pel de l'acció havia començat a fer flaquejar i a trencar els personatges. En aquesta situació, Brecht es converteix en un imitador del naturalisme.

Strehler, sobretot el darrer Strehler, després de la seva tornada el 1971 a la «institució mare», després d'una escapada improvisada, té el mèrit de desenvolupar plenament els components conservadors, en el sentit etimològic del terme, portant-los cap a un nivell de formalització que no es fàcil d'obtenir: És la formalització de la reconstrucció ideològica del recorregut. El nostre director més prestigiós declara que el teatre és, per damunt de tot, una força indestructible de ser i de produir conjuntament, una escola de responsabilitat moral i de decisió. Al juny del 1972, durant la darrera fase del viatge, Brecht recorda que l'objectiu del teatre no és res més que la poesia i l'estètica de la vida, que esdevé la matriu de la sociabilitat. Al mateix temps, Strehler aconsegueix lentament identificar-se amb aquest Brecht, sense cap mena de *Verfremdung*, de manera que s'oculta en recitals de Brecht on torna a actuar, gràcies a les freqüents representacions amb el títol simbòlic de *Jo, B.B.*, des del 1967 fins als Jocs Olímpics de Los Angeles l'any 1984. D'altra banda, a partir dels anys seixanta, la posada en escena de les obres de Brecht per part de Strehler comencen a flaquejar. En la seva *Die heilige Johanna der Schachthöfe*, del 1970, es pot notar l'acumulació d'elements decoratius; s'abandona al discurs continu sobre l'escenari, i els diversos instruments lingüístics són un resum que està més a prop de l'obra d'art total de record wagnerià que no pas de la forma èpica.

De tota manera, Strehler dirigeix menys obres de Brecht. Alhora, al principi dels anys setanta, es produeix un boom de diversos muntatges dirigits per altres directors, que «pes-

quen» treballs menors del jove Brecht, els quals representen l'expressionisme o el cabaret satíric. No obstant això, la inflació que trenca el mètode èpic anticipa una fase de rebuig a l'autor; altres autors es descobreixen i es posen al seu lloc. A partir dels anuncis entusiastes que es van fer sobre ell a França, passem a declaracions furioses d'odi per part dels nous avantguardistes. Brecht és alienat dels grans teatres, a banda del Berliner, i els seus treballs es representen amb minimalisme i amb tons quasi ofensius. Brecht, que se suposava pare dels contemporanis, és oblidat.

Strehler s'allunya lentament i dolorosa de l'autor alemany i *metteur en scène*, perquè representa un arquetip positiu. De fet, sense tenir Brecht com a opció, l'estil de Strehler es posa en perill de caure un altre cop en el repertori eclèctic, tornant als temps de la fundació del Piccolo, quan, després de la censura feixista, l'escenari es convertí en una antologia de textos. El repertori triat volia evitar els aspectes genèric i anònim i, per tant, es va llevar l'element eclèctic del qual Brecht havia estat l'autor més important durant, com a mínim, quinze anys al Piccolo, i es van fer les tries considerant-ne altres treballs. Actituds terroristes contra diverses esferes culturals rodegen Strehler. Sovint es destaquen instàncies religioses, i es diu que el to no és gaire dialèctic a la llum de les noves avantguardes. L'any 1970, Frederic Ewen, el biògraf de Brecht, per exemple, estima les invectives de la contrareforma, i esgrimeix com si fos un crucifix la *Freundlichkeit* brechtiana, o l'amabilitat amistosa, per abatre la crueltat del teatre d'Artaud i per oposar-se a Jean Genet. L'any 1968, en el moment del seu màxim compromís, Strehler no deixa d'acusar Grotowski, i es desfà del concepte místic del cos en el treball d'Artaud. Rebutjant el seu encant transcendent, declarant que ell havia experimentat aquesta sensació vint anys abans amb el mim Decroux (professor al Piccolo), que havia estat col·laborador del teòric francès i de Jean Louis Barrault. En realitat, Strehler aparta la *ratio* brechtiana dels antics i nous ismes. A aquells que volen passar a l'escena, Strehler els recorda la distància que separa el teatre i la vida, una distància que només es pot salvar mitjançant el distanciament i la meditació crítica. Això va ser el 1969, de manera semblant com, anys abans, havia contraposat la comèdia brechtiana (com a metàfora de la «modificabilitat» del món) contra l'esperit tràgic que tornava a emergir. I, de tota manera, una de les representacions més postmodernes sobre Brecht és *Brecht's Ashes*, produïda per Eugenio Barba l'any 1980, que pertany a l'altre camp; és teatre de cos.

Durant els anys seixanta, Brecht provoca una mena de guerra freda entre les poètiques de l'escena, determinant intoleràncies recíproques que separen públics ideològics i pràctiques escèniques. De tota manera, sempre condiciona el director italià per la seva passió contra el teatre pel no-res, el teatre com a sistema capitalista. Il·luminat per Brecht, Strehler recompon l'emergència d'escoles de pensament del seu passat, que el van portar des de la *Commedia dell'Arte*, Copeau, Eliot, Pirandello i la Rússia del final del segle XIX, formant així un repertori i un mite personal. Però, quan Brecht s'allunya i la llum s'apaga (el distanciament requeria que es mostrés la font de llum), l'antiga angoixa juvenil torna. El motiu de la malenconia passa de Venècia a Moscou, Goldoni i Txèkhov es troben. El director vol que es recuperi una ironia agònica, el director compon *tableaux* de patetisme i delicadesa. Són espectacles que es gaudeixen amb un sentiment de penediment, amb la música de l'adéu: un Visconti angoixat dins de Strehler. Les seves últimes direccions donen més espai a la desesperació, en relació amb la condició humana. Els barris marginals s'emplen de bogeria i esgotament, els personatges estan perduts, són

emocionalment fràgils, l'escena s'emmarca amb un blanc que cega, que fa que les coses apareguin com un miratge. La nostàlgia s'especifica amb la història, segueix una sèrie d'ordres shakesperianes que van cap a la poesia del distanciament. El 1972, el seu *King Lear* està ple de referències autobiogràfiques. La primera edició se centrava en la lluita pel poder; enmig de l'escenari hi havia una escala, amb les pujades i baixades neuròtiques, sense sentit, de víctimes i botxins. A l'escenari, no hi trobem res més; això mostra el destí d'un director de teatre que s'ha fet gran, en un món que canvia ferotgement. Samuel Beckett i una sèrie d'altres autors negatius tornen al seu escenari. Després de tanta censura, Beckett emergeix un altre cop, després del passatge apocalíptic de *King Lear*, encara que el director el considera perillós per al públic, de qui pensa que és responsabilitat seva. Strehler, probablement, no el va muntar només per alliberar-se. Els crítics que l'havien atacat durant anys per l'ostracisme del seu repertori van apreciar que aquesta recuperació era tornar a recuperar l'aspecte negatiu.

Molts seguidors de Brecht s'han preguntat per què no hi van haver més Brechts després de Brecht. Per què no s'han trobat més directors i escriptors èpics. La resposta no es troba en la lluita dels personatges per sobreviure o en el fet de la seva dissolució en les obres de Brecht (més que no pas sobre l'escenari). La resposta no es troba en el joc per la supervivència que l'actor interpreta, conscient de ser un instrument teatral: no és un problema d'herència dramàtica o escènica. El que està en joc és la supervivència d'una actitud receptiva que espera ser lliure i conscient de les coses. Els drames dialèctics són els que revelen la interiorització del teatre èpic; aquestes obres es poden considerar el motor que pot donar nova energia al mètode brechtian. Aquestes obres insisteixen en el principi del distanciament perquè no es pot consumir en ell mateix, ha de trobar la seva autonomia.

De tota manera, gràcies a Brecht, avui sabem que, d'entre totes les tècniques efectives usades per crear i obtenir el distanciament, podem trobar la cita de material anterior (recuperant-lo des d'un context molt antic) i l'arrencament d'un objecte proper del present per demostrar fins a quin punt és superable. Una de les obsessions dialèctiques de Brecht era el canvi constant. L'adopció radical de noves línies i estils teatrals van apartar Brecht, però hem de recordar que ell va escriure els seus treballs teatrals per a nosaltres, i no per a l'eternitat. En realitat, també hi ha d'altres Brechts. És suficient, per exemple, considerar el tercer Brecht, després de l'anarquisme expressionisme de *Baal*, i el segon, l'autor metateatral de *Die Dreigroschenoper*. Em refereixo al Brecht de les *Lehrstücken*, en què el públic i els personatges són suprimits, substituïts per simples comportaments. L'actor en aquestes peces didàctiques uneix l'activitat de l'observació i la de l'actuació. Els que participen en aquestes produccions són oients d'una part del text i actors de l'altra. Aquí intento desxifrar les raons darrere les accions (en relació amb els seus interessos materials). A les *Lehrstücken*, trencar la unitat i buscar les motivacions implica trencar la identificació. Les *Lehrstücken* rebutgen qualsevol inclinació cap a la identificació. Per Brecht, el model d'actor militant és un ens auxiliar que ja no vol identificar-se, sinó que cerca la imitació des de fora. En els drames socials de Brecht, volem desfer-nos de l'aspecte ideològic, del gest sentimentalista (de la petita burgesia). Els gestos es troben en les accions internes de les *Lehrstücken*, comportaments que són narrats èpicament, de manera que es poden representar i estudiar. Les persones en les *Lehrstücken* són una metàfora per a l'actor militant que ha crescut i s'ha alliberat d'ell mateix. Quan l'actor presenta el jo del personatge, ens parla d'una tercera persona, fa

servir un temps passat i llegeix les directrius escèniques i els comentaris en veu alta. El personatge de l'actor actua de manera estranya, sorprenent, per produir el distanciament. Aquesta característica estructural es troba abans i després del trencament, en les metàfores ocultes de la textura brechtiana pel que fa a les cançons. En les *Lehrstucken*, el cor hi té la funció d'interrompre i d'explicar a l'actor com s'ha de comportar, exhortant-lo perquè tingui la seva pròpia opinió, perquè s'agafi fort a la seva experiència, per controlar les coses. D'alguna manera, el cor anticipa la metàfora de l'assemblea política; dit d'una altra manera, el teatre del proletariat, que demana el seu públic, el representant d'una classe. Només la classe treballadora pot fer això. És una assemblea brechtiana composta per gent del carrer d'esperit crític. El cor ha d'interrompre l'acció fent preguntes, perquè el públic reflexioni sobre les accions presentades. L'altre procediment per obtenir la antiidentificació era posar l'acció en temps passat, unida a l'estructura narrativa de tècniques èpiques. El cor demana al jo que ens parli de l'ell mateix.

Barthes va observar que amb Brecht passem de l'art de l'expressió al del significat, el distanciament clarament ho demostra i l'atenció se centra directament en el comportament dels personatges; cada gest ha de ser característic i tenir un significat. Així, el distanciament està relacionat en el fet de saber com veure, de recuperar la vida diària en l'amplificació del *micro*. Aquesta fórmula sembla que vol posar en escena la lluita social oculta, la relació entre la batalla social i el gest diari. Per Brecht, no hi ha diferència en mètode o qualitat entre les obres didàctiques i el teatre que ve del malestar social del carrer; representar al carrer pot ser eficaç. No hi ha diferència entre el teatre natural i l'artístic. Creiem que hem de portar el veí del costat, la gent jove del parc i el noi que ven diaris, a un estat de consciència política. El teatre didàctic (i les seves tècniques de cor, passat i jo en tercera persona) intenta portar el grup tancat a l'exterior, transformar els valors de les *Lehrstucken* en un objecte de canvi, i portar les classes al si de les masses. Però, probablement, només succeeix en aquest horitzó. I per tant, Strehler no va considerar que aquesta utopia era alhora informació (contra la premsa que havia estat manipulada per un règim que lentament donaria pas al feixisme) i una forma de crítica paròdica. Benjamin va definir aquesta realitat, el teatre proletari dels infants, com una realitat on una sèrie d'artistes futurs o emergents, des de Balzac fins al jove Brecht (de qui deriva la inspiració per les *Lehrstucken*), hi participaven. La intenció era «desideologitzar» els joves i els adults dels continguts d'una consciència falsa i de models culturals imposats.

Així, les obres didàctiques són un cop d'aire fresc, la pausa abans del seu retorn dialèctic a la institució. Brecht començà la fase de teatre didàctic buscant sobretot la transformació dels lectors i dels espectadors en tècnics. El públic pot ser capaç de posar-se per sobre de l'argument de manera que pot esdevenir un filòsof espectador, un observador investigador. Es pensa en la col·laboració amb la part més intel·ligent del públic, volem que el públic esdevingui productor, un individu, un policia investigant les causes, ens adreces a aquells que només volen fer art. Aquest distanciament (implícit en les *Lehrstucken*) és només en funció de l'actor i no pas de l'espectador, funciona quan el públic ja no ho és més o no ho serà més. Aquest és un argument tecnicoestètic que motiva l'obsessiu antiindividualisme de les obres didàctiques. Avui, com ahir, l'estructura del «circuit» deixa les tècniques de distanciament sense efecte; aquestes tècniques èpiques no treballen per a aquest públic crític, que ja no existeix. Pel que fa a l'espectador, el distanciament funciona com un «clic» utopicopoètic. Les *Lehrstucken* només s'expliquen en relació amb els

actors. Aquests contes breus (com es van concebre al principi) es devien mantenir allunyats del públic, però com que l'actor actua com a espectador, funciona com si cada espectador hagués de participar en la producció de l'obra. Volem veure l'actor com a autor del seu propi personatge. Però, com ja he dit, aquest Brecht no concerneix Strehler. De cap manera! O, si som més precisos, en la societat d'avui dia és completament impossible, per a cada director, per a cada home, entendre el jove Brecht. I, això no obstant, hauríem de conèixer el seu somni de la raó.