

MONOGRÀFIC
I. SIMPOSI DE TEATRE
NO ARISTOTÈLIC

INTENTS DE TRAGÈDIA.

SOBRE TRES ESCENIFICACIONS DE HEINER MÜLLER AL DEUTSCHES THEATER DE BERLÍN

Alexander Weigel

Deutsches Theater Berlin

Traducció: Queralt Castañares

Just després de l'última feina conjunta amb Heiner Müller, el muntatge de tres de les seves obres (*Mauser*, del 1970, *Quartett*, del 1980, i *Der Findling*, de *Wolokolamsker Chaussee*, del 1987) agrupades sota el títol de *Mauser*, vaig proposar-me, amb motiu d'aquest simposi, resumir per primer cop i de forma teòrica la meua experiència amb un tipus tan singular de teatre.

Però després de l'estrena a mitjan setembre, inesperadament va ocupar-me una altra tasca que absorbí de tal manera els meus pensaments, sentiments i records que no vaig veure'm capaç de dur a terme una observació serena dels darrers quatre anys, és a dir, del treball en *Der Lohndrucker* (estrenada a principis del 1988), en *Hamlet/Hamletmaschine* (estrenada al març del 1990) i en *Mauser*. I com que precisament la feina també té a veure amb el tema que es planteja, vull dir-hi alguna cosa que potser ajudarà a comprendre la situació peculiar que vivíem a l'antiga RDA.

Aquests dies el Deutsches Theater celebra el norantè aniversari del seu director més important després del 1945, Wolfgang Langhoff, que va ser al capdavant del teatre des del 1946 fins al 1963. Aquell any Langhoff va renunciar al càrrec a causa de «motius de salut» després de violentes disputes i atacs del SED (el Partit Comunista de la RDA) contra el Deutsches Theater, contra ell i contra la posada en escena d'una obra contemporània, *Die Sorgen und die Macht*, de Peter Hacks (estrenada a l'octubre del 1962). Fa poc s'han trobat a l'antic arxiu del Partit els documents relatius a aquest succés i estic preparant una *matinée* per al proper 3 de novembre¹ en la qual es llegiran en veu alta.

La intenció és descobrir finalment tota la veritat sobre un esdeveniment que va representar un tall dolorós de greus repercussions per a la centenària història del Deutsches Theater: La intervenció del partit dominant, el SED, en la tasca artística del teatre no va tenir lloc sota la forma d'una prohibició sinó d'una «discussió» el resultat de la qual —per descomptat— estava clar des d'un bon començament: el Partit havia de tenir la raó. El director i realitzador Langhoff, que havia estat durant molts anys membre convençut d'aquest partit, que havia estat presoner en un camp de concentració i més tard emigrant durant l'època del feixisme, va ser obligat al final d'aquesta «discussió» a admetre públicament que amb la seva posada en escena, feta des del convenciment d'actuar en interès del Partit, en realitat hi havia actuat en contra. Tant en

la peça com en el muntatge l'època i els personatges no eren prou «amables»; de la mateixa manera, s'hi criticaven els funcionaris del Partit i la «construcció del socialisme» s'hi representava massa contradictòria. Langhoff, a qui no s'humiliava per primera vegada arran de la seva moral artística i del seu amor per la veritat i a qui de nou se subjugava a una «disciplina de partit» inhumana, emmalaltí de càncer i morí el 1966 a l'edat de seixanta-quatre anys. Tot això succeí segons el model estalinista de raonament de partit —en el qual s'havien basat els processos de Stalin— plasmat per Heiner Müller el 1970 a *Mauser*, una peça que no es va poder representar a la RDA.

És, doncs, un cas il·lustratiu de la relació entre art i poder a la l'Alemanya de l'Est; un cas que, si bé no va repetir-se amb aquesta «nitidesa» durant els anys següents, continuà mantenint la seva estructura bàsica pel que fa a la relació d'omnipotència híbrida i adaptació sofrent —encara que sense conseqüències tan mortíferes—.

Langhoff fou una figura tràgica perquè el migpartia l'esquerda entre interessos generals i humans, entre «contemplació del món» i convicció artística; perquè precisament va fracassar en la seva intenció de donar als altres el millor de si mateix.

Avui aquests fets se'ns manifesten amb molta més claredat que aleshores: són les seqüeles de la violenta discussió sobre el teatre que va tenir lloc a la RDA després del 1956 i del XX Congrés del Partit Comunista de la Unió Soviètica (amb les seves revelacions sobre l'època estalinista) i que, amb els mateixos mètodes, el partit va encarregar-se de tancar. En aquesta discussió, que de fet no va desfermar-se arran de les primeres peces de Heiner Müller i Peter Hacks, es parlà de la possibilitat d'aplicar la teoria i la pràctica del teatre no aristotèlic de Brecht (sobretot la teoria de les peces didàctiques) al teatre de la RDA. D'aquest teatre interessava, sobretot, la seva estructura bàsica essencialment democràtica, la supressió de la separació entre ensenyants i ensenyats. Això era inadmissible per a un partit estalinista. El 1957 Müller havia estrenat, reprenent un pla que Brecht no havia dut a terme, la seva primera obra, *Der Lohndrucker*, el personatge «didàctic» i el contingut aparentment «progressista» de la qual ocultaven una brasa encesa de tragèdia que no van gosar tocar ni les escenificacions de l'època, ni les crítiques, ni les interpretacions «científiques». La peça parlava de la situació tràgica del socialisme alemany després del feixisme i l'estalinisme, més ben dit: de la seva història posterior encara vigent.

D'aquesta manera Müller vinculava continguts i mètode amb el Brecht dels *Fatzer-Fragments* i de les peces didàctiques, és a dir, amb Brecht abans del seu gir cap al classicisme de la paràbola, quan, en favor de l'oposició al feixisme, va passar per alt els crims de Stalin i la tragèdia del comunisme rus i no va seguir desenvolupant les peces didàctiques en contingut i forma de tragèdia immanent, és a dir, com a punt de partida d'una tragèdia proletària.

El partit va contestar de forma clara i contundent la «discussió» que va tenir lloc entre els anys 1957 i 1962 (el 1961 *Die Umsiedlerin* de Müller ja havia estat víctima de prohibició per tractar-se d'una «peça contrarevolucionària») perquè, al cap i a la fi, el que es pretenia era conservar el mite de partit antifeixista (que legitimava la reivindicació de poder); sobretot des que el destapament del seu doble caràcter, alhora postestalinista, havia posat en dubte —més segons la seva òptica que des de la del teatre— la base d'aquesta reivindicació.

Sota aquesta pressió, la dramaturgia de la RDA retrocedí cap a un teatre de caràcter reprimat, reafirmatiu i al mateix temps —mitjançant paràboles i altres tècniques associatives— prudent

en la crítica, «dramàtic» i «actoral». D'aquesta manera, al llarg de dècades no va haver-hi a la RDA cap conflicte seriós amb el nucli tràgic dels textos de Müller.

Això canvià, en primer lloc, amb la crisi cada cop més profunda de la RDA, moment en el qual van cobrar una actualitat reveladora les paradoxes tràgiques de la història del socialisme alemany i europeu que apareixien en les primeres peces de Müller, com ara *Der Lohndrucker*, *Die Umsiedlerin* i *Germania Tod in Berlin*, però també en les peces històriques com ara *Philoktet*, *Der Horatier* i sobretot *Mauser*.

En aquest context, la posada en escena que féu Müller del seu *Der Lohndrucker* al Deutsches Theater —aleshores encara Teatre Nacional de la RDA— va ser un esdeveniment important: tingué lloc gairebé trenta anys després de les escasses representacions que se n'havien fet al final dels anys cinquanta.

El muntatge posava en evidència, encarnada en la figura del treballador Bahlke, la fatal continuïtat antidemocràtica entre el feixisme i l'anomenat «socialisme» tot emprant els mites comuns del treballador i l'heroi. També en la figura de Schorn, secretari del partit, s'hi feia palesa la transformació tràgica de l'antifeixisme en estalinisme: al final de la representació, el treballador i el funcionari s'estrenyien en un gest repetitiu que simulava a la vegada l'estrangulació i l'abraçada.

La representació va situar-se entre el pròleg «Horatier», la peça sobre «herois» com Stalin i el treballador Bahlke, i l'epileg «Kentauren» (de «Wolokolamsker Chaussee», 1987), que anticipava el final de l'afany revolucionari en la *Staatssicherheit* dominant. Amb l'escenografia d'Erich Gonder, que unia el roig encès revolucionari del foc i de les banderes amb el color gris ferro de les parets, per primer cop Müller pogué realitzar —tot reprenent i continuant les idees dels anys cinquanta— el seu teatre, assentat entre la peça didàctica i la tragèdia proletària, entre distància i identificació, entre fredor racional i *pathos*, entre tràgic i grotesc. Per fer-ho, sovint va valer-se de recursos teatrals procedents de la tradició no aristotèlica alemanya i russa: un tractament èpic del text, elements tècnics i explicatius, interrupcions i repeticions, una representació expositiva i gairebé estatuària i l'acarament dels funcionaris amb treballadors aïllats per un cantó i amb el cor de treballadors per l'altre.

La fita principal (i la més difícil d'assolir) del director Müller en aquest projecte va ser que, malgrat l'hàbit del teatre i dels actors, es deslligués el text de les seves formes de ser llegit i interpretat —estretament condicionades pel temps— i que recuperés de nou la seva integritat —i així també la seva qualitat tràgica— enfront d'allò «casual» de l'argument. Aquest «teatre de la paraula» (segons el terme encunyat per l'assagista i crític Friedrich Dieckmann), proveït d'una gran riquesa de mitjans associatius, ja no es trobava en lluita amb una realitat fortuïta i decrepita, sinó que s'enfrontava als seus orígens i a les contradiccions que els influïen; no es lamentava del poder com a oposició, sinó que, havent estat víctima de les seves conseqüències tràgiques, es qüestionava els propis mites. L'obra, que va ser tolerada per un poder ja en retirada culturalment i políticament, no va fer cas d'avertències.

Davant d'unes autoritats que feien el sord i de l'ovació complaent del públic intel·lectual, la temporada 1989-1990 Müller va seguir representant, amb el *Hamlet* de Shakespeare i la seva *Hamletmaschine*, la catàstrofe del poder (conseqüència del seu origen sanguinari) i el posicionament insegur i ambigu dels intel·lectuals enfront la situació.

Podia ser que la tragèdia de Shakespeare no es referís exclusivament a la RDA, que durant

l'època d'assajos va desplomar-se, anticipant-se així al final greu de la peça. També podia ser que no només es referís a un Hamlet que havia reflexionat en excés, durant massa temps i de massa prop sobre el poder i que, finalment preparat per actuar, només va ser capaç de contribuir al propi final i al de l'Estat. Tampoc es referia al veí Fortimbràs, que finalment i sense esforç va acabar heretant l'Estat.

L'obra parlava del mite de Hamlet en tant que mite europeu, parlava de la crisi del pensament a Europa, de la discrepància entre pensament i poder; però també de la situació dels individus en una època d'acceleració del temps i de la història volguda i subjugadora alhora, del patiment que l'home imposa als altres en nom seu i dels seus interessos.

Per tal de fer justícia amb els nombrosos assumptes d'actualitat que contenia aquesta tragèdia shakespeariana, van haver d'oposar-se (i no pas cedir) al *tempo* dels esdeveniments polítics a la tardor del 1989, així com els paral·lismes que hi havia entre l'obra i la realitat a la RDA. El director Müller va evitar el perill de salvar-se en respostes ràpides amb una feina d'assaig lenta i de vegades anguniosament tranquil·la: rere el que semblava precís, idèntic a la realitat, buscava en l'argument i en l'actuació allò confós, inconscient, inacabat, aparentment irracional, per tal de trobar el centre tràgic de la nostra història de Hamlet, que restava amagat darrere les actuals associacions.

La llarga durada de la representació, la seva monumentalitat i la varietat de mitjans, les foscos, les proximitats i lleugeresses a l'hora de desenvolupar conductes i personatges —feixugament seriosos i extremadament grotescos— que obligaven a la identificació i a la distància, són de nou senyals d'aquesta recerca d'allò tràgic.

Als ulls dels espectadors que veieren aquest *Hamlet* essent encara ciutadans de l'Alemanya de l'Est, l'obra erigia un monument grandios i ple d'esquerdes al «socialisme» de la RDA i al seu mite, no sense posar-ne en dubte els fonaments i fer evident la necessitat de la seva caiguda; a través de la figura d'Ofèlia, però, també homenatjava les víctimes d'ideòlegs i polítics.

Si *Der Lohndrucker* fou un darrer intent d'escandalitzar pel progressiu retard i la fossilització de les circumstàncies a la RDA, *Hamlet/Hamletmaschine*, igual que el mateix *Hamlet*, va anar a parar ben bé al mig de la ruptura entre dues èpoques; com ell, va arribar en un altre temps i va ensopegar amb la pèrdua de sentit d'un període de canvis. El públic que assistí a les representacions va ser també un altre, sobretot «occidental», amb una història ben diferent a la del públic de la RDA que fins aleshores havia vist l'obra. El que havia començat advertint de la catàstrofe advertia ara contra l'oblit.

El guany fou potser una actualitat cada cop més extensa i evident d'aquest *Hamlet* més enllà del final de la RDA, fonamentada en el desenvolupament escenogràfic d'Erich Wonder: mostrava el camí des d'un món fred, blau grisós, arcaic, assetjat pel fantasma d'un passat sanguinari, cap a un desert d'arquitectura eixuta, «postmoderna», americana, una central de poder daurada: la davallada del clima era metàfora de les catàstrofes globals que amenaçaven.

Amb *Hamlet* (és a dir, amb una peça «clàssica»), Müller aplicà el mètode que ja havia assajat a *Der Lohndrucker*: recuperar el text com a element portador de sentit del teatre. Això implicava demanar als actors que interpretessin el text no de manera «psicològica», encarada a una situació «real», sinó que d'alguna manera el «transportessin» —en el sentit de «recitar-lo»— cap al seu context lingüístic més simple. I tot per tal de conservar-ne la dimensió històrica, l'ambigüitat i la franquesa de cara a l'espectador.

Això no resultà senzill amb actors del Deutsches Theater, que fins el 1989 fou el Teatre Nacional de la RDA. També fou un destorb la «irrupció del temps en l'obra» —els fets de la tardor del 1989 a Berlín—, que va dur al teatre l'evident acceleració del moment.

Avui correm el perill d'oblidar ràpidament la història dels darrers quaranta anys a l'est d'Alemanya i —no pas per primer cop al nostre país— d'enterrar-la sota el present feixuc i les preocupacions pel futur o bé, com diríem nosaltres, «d'escombrar-la sota la catifa». L'economia de mercat, que només coneix el present, també amenaça el teatre amb coaccions materials.

Per tal d'oposar-s'hi, Heiner Müller enguany ha representat, amb el títol de *Mauser* i amb escenografia de Jannis Kounellis, tres de les seves peces, que han d'ajudar-nos a pair i recordar aquesta història. Jo mateix vaig prologar el programa de mà amb una frase de Müller treta d'una conversa: «El que hom necessita és futur i no pas l'eternitat del moment. S'han de desenterrar els morts, una vegada i una altra, perquè només a partir d'ells podem bastir el futur.»

Amb això vol dir-nos que els lluitadors i les víctimes d'una història tràgica no obliden que, tot i haver pres un camí finalment equivocat, no podem deixar perdre la utopia d'una societat justa.

Les peces *Quartett*, *Mauser* i *Der Findling* encadenen tres fases de la història revolucionària europea fins a la solidificació en un «socialisme realment existent». L'escenificació situa les peces de nou en un context general elaborat a partir del mite d'Hèrcules, que un cop més confirma l'interès de Müller pel teatre prearistotèlic. El text de Müller *Hèrcules 2* al principi descriu el pas tràgic de l'home al llarg de la història; al final, *Hèrcules 13* (segons Eurípides), explica com Hèrcules mata els seus fills, el futur, en la seva darrera prova. Aquest text fa referència a la peça *Der Findling*, que descriu un final tràgic de la RDA: el del fill que s'encara a l'enemic, que és son pare, un alt funcionari del partit, i després abandona el país.

L'escenificació de l'obra *Mauser*, de Müller, conjura tant els inicis heroics com el final agonitzant de la història revolucionària a l'est d'Europa, al mateix temps que mira enrere cap a la Revolució Francesa. *Quartett* mostra un Antic Règim històricament perdut, però no presenta la burgesia com a poder de la història.

En el muntatge, el seu «teatre de la paraula», que lligava la tradició tràgica amb la de les peces didàctiques, és presentat com la darrera conseqüència. Paraules i pensaments hi són verbalitzats, repetits, fins que s'aturen o esdevenen sorra a la boca. L'espectador ho té difícil: se li exigeix un esforç, és un teatre greu i no pas entretingut. No es tracta d'un «gran èxit». La crítica reaccionà més aviat malament. No es mostra l'arribada de temps millors, sinó menys sanguinaris.

La mirada tràgica que Müller llança al present no ho tindrà fàcil al teatre de l'economia de mercat; però potser amb la victòria del capitalisme, amb l'abolició de l'Europa d'abans, ja ha començat la crisi d'identitat per a la d'ara. En la seva situació amenaçada, aquesta Europa s'haurà de recordar dels seus inicis. Li hem de tornar la tragèdia perquè es pugui qüestionar profundament a si mateixa abans que sigui massa tard.

NOTA

1. Aquest treball va ser presentat a l'octubre del 1991 i per tant l'autor fa referència al 3 novembre del mateix any.