

Teatre èpic i nou teatre

Valentina Valentini

Què és el teatre èpic?

Richard Schechner, a *Uprooting the Garden: Thoughts around «The Prometheus Project»* (1986 : 3), escriu:

Irònicament, Brecht —que va treballar per obrir dos espais en un espectacle, l'un entre el personatge i l'actor i l'altre, entre l'escena i l'espectador, de manera que hauria aconseguit l'espai per inserir-hi un pensament polític— realment va preparar el camí per al teatre estetitzant d'avui. Brecht és un dels predecessors de Robert Wilson, Pina Bausch, Richard Foreman i els Mabou Mines. És de Brecht que aquests mestres contemporanis van aprendre dues coses: a inserir el propi saber entre el personatge i els espectadors, i a mirar cap a l'Àsia per tenir indicacions precises sobre les maneres concretes d'aconseguir aquest efecte que Brecht va anomenar *Verfremdung*, intraduble però que aproximadament significa convertir en nou, estrany, distant, objectiu.

El propòsit d'aquest assaig és verificar com ha incidit el pensament de Brecht (els seus textos per al teatre i les seves teories, més que no pas els espectacles relacionats amb la seva pràctica de la direcció escènica) en el teatre de la segona meitat del segle xx, en un intent d'esbossar un recorregut —que va dels anys seixanta als anys noranta— a través d'un mostrari d'espectacles i d'autors inevitablement parcial.

La nostra tesi, d'acord amb Schechner, és que una enciclopèdia d'ascendència brechtiana ha modelat capil·larment el teatre de la segona meitat del segle xx, declinant el paradigma del distanciament, *Verfremdung*, com a principi organitzador i constructor de l'escena teatral, però escurçant paradoxalment la distància entre l'escena —actor i espectador— i el món, i arribant a més a anul·lar el concepte de *Verfremdung*, és a dir la interrupció, el procedir per batzegades que energitza l'atenció de l'espectador. En lloc seu, s'ha instal·lat una escriptura teatral que ha enfosquit el món, la realitat i la història per autorefectir-se obsessivament, ella i els seus procediments. Des de la regla del teatre èpic per trencar il·lusions i identificacions, i fer irrompre interrogants i estupor: «indicar, mostrar que som al teatre», l'escena de la

segona meitat del segle xx ha procedit organitzant els seus ritus autoreflexius, paròdics, irònics, destructors del teatre mateix i portats a escena, en canvi, per desmistificar-lo, per il·luminar-ne el procés constructiu. Si és cert que del teatre èpic n'ha sorgit un teatre estetitzant, formalista, autoreflexiu i intercultural, ens preguntem a través de quines estratègies això ha succeït en el decurs d'un arc històric que veu l'èxit de les neoavantguardes i en veu la crisi amb l'emergència de la cultura postmoderna, i ens demanem també si la reacció a la postmodernitat ha produït una recuperació de la dimensió política del teatre èpic.

Per procedir és útil resumir els trets que configuren l'estètica del teatre èpic adoptant els punts de vista de dos estudiosos del teatre brechtia, Walter Benjamin, contemporani seu, i Roland Barthes, posterior, que han reflexionat en diverses ocasions sobre el teatre èpic.

Al teatre èpic, les situacions no es produeixen a prop de l'espectador sinó lluny; l'espectador les reconeix amb sorpresa, escrivia Barthes el 1957: «l'art de Brecht és essencialment maièutic», planteja el problema de manera que es pugui comprendre i, per tant, actuar (BARTHES, 1957 : 205-208). Per aconseguir aquests objectius, el teatre èpic no ha de desenvolupar accions sinó més aviat re/presentar situacions que procedeixen per blocs, per episodis, no a través d'una narració lineal. Tant és així que pots entrar a mig espectacle, o en un episodi, representat per mitjà d'acotacions, cartells i títols, que mostren en directe i en imatges la mateixa escena, com demostra: «Pot passar això, però pot passar també alguna cosa del tot diferent» (BENJAMIN, 193-b). En el mateix sentit, Roland Barthes a l'assaig *Diderot, Brecht, Ejzenštejn* (BARTHES, 1982):

Brecht ha mostrat com, al teatre èpic (que procedeix per quadres successius), tota la càrrega significativa i agradable investeix cada escena, i no el conjunt; a nivell de l'obra, cap desenvolupament, cap maduració, un sentit ideal, certament (per a cada quadre), però cap sentit final, només fragments cada un dels quals conté prou potència demostrativa. El mateix passa amb Eisenstein: el film és una contigüitat d'episodis, cadascun dels quals és significatiu de manera absoluta, estèticament perfecte.

El teatre èpic pressuposa el muntatge, en el sentit que els episodis estan associats de manera allògica i la seqüència, fragmentada; és un muntatge de trames gruixudes que es produeix a batzegades, que intenta produir un xoc, com el muntatge de les atraccions d'Eisenstein. L'escena del teatre èpic es desplega visiblement, com un *tableau*, a punt

però per moure's en tant que està modelada pel cinema, pressuposa la càmera amb primer pla, amb detalls de la figura i alentiment del moviment. El concepte de *Verfremdung* es pot entendre com a dispositiu conceptual del muntatge mateix perquè prescriu presentar alguna cosa que tothom ja hagi vist abans, posant-la en un context diferent. El primer nivell en el qual s'exercita la tasca de deconstrucció és el del text literari, que es veu reduït a un conjunt d'accions històriques, socials, quotidianes, en una mena d'actualització del drama (clàssic) davant de la realitat de l'espectador (epicització). La fragmentació de la unitat textual en una sèrie d'accions sintetitzades al títol de cada escena de l'espectacle també fa que el drama es redefineixi com a un esdeveniment historicosocial que avança per salts i, trencant la correlació natural entre els fets, els redueix a fragments i els institueix com a objecte de reflexió. L'espai que s'interposa entre un fragment i un altre és un *interval*, com l'anomena Benjamin, en el qual està previst que s'installi l'espectador amb les seves preguntes, els dubtes, interrogants i judicis sobre allò que veu i escolta. Aquest aspecte de la dramaturgia brechtiana ve confirmat per tot allò que observa Benjamin a propòsit de la natura del gest brechtia, «la matèria grisa del teatre èpic»: «obtenim més gest, com més sovint interrompem una acció. Per al teatre èpic la interrupció de l'acció és doncs en primer pla. En aquesta interrupció rau el valor de les *songs* per a l'economia completa del drama» (BENJAMIN, 193-b : 361).

A banda del text literari, el principi deconstructiu s'aplica a la unitat stanislavskiana d'actor-personatge, que s'escindeix en dues: l'actor encarna el paper de qui interpreta un personatge, i amb ell passa de l'acció de l'actor al relat del narrador. A més, l'actor èpic s'ha apropiat de la tradició recent d'estudis experimentals sobre la mecànica corpòria, segons els quals pot arribar a concebre la unitat de les accions-gest-veu com a descomponibles en fragments microscòpics, mirant d'obtenir efectes antinaturalistes.

El teatre èpic és un teatre d'autor i l'heroi que l'habita no és tràgic, i ni tan sols burgès-psicològic, és històric i pot agafar el seu propi destí i canviar-lo. Autor, en el cas del teatre èpic, implica responsabilitat col·lectiva, treball *d'ensemble*, indispensable perquè «l'actual especialització de la feina, en molts camps importants, ha transformat el concepte de creativitat: l'acte creatiu s'ha convertit en un procés de creació col·lectiva, un continuïum de caràcter dialèctic...». El teatre èpic posa en acció la història i l'home-actor que pateix no a causa de la natura, sinó de la història i, mentre el personatge és ignorant, l'espectador comprèn la relació entre la història i el patiment humà. De fet, «per al seu escenari, el públic ja no és una massa de ratolins humans hipnotitzats, sinó una assemblea de persones interessades, les exigències de les

quals s'han de correspondre des d'aquí» (BENJAMIN, 193-b : 361); això significa que no cal invocar el públic com a factor de teatrocràcia, ni per provocar-li reaccions emotives, sinó prendre posicions com a col·lectivitat responsable.¹

En el teatre èpic entès com a antinaturalista, l'art és *antiphysis*, la qual cosa significa que necessita actuar sobre el significat per representar el món d'una manera diferent: continguts nous demanen instruments nous. Vet aquí per què Brecht atribueix un rol significatiu als nous mitjans, al cinema i a la ràdio, reconeixent a les noves tecnologies la potencialitat de representar la nova realitat del món.

Brecht i les neoavantguardes

Brecht ha estat un punt de referència per al teatre euro-americà i l'interès en contra seu per part de les noves avantguardes dels primers anys seixanta ha estat testimoniats, tant en l'àmbit artístic com en el teòric, des del Living a Barthes, d'Adamov a Bernard Dort, de Peter Brook a Giuseppe Bartolucci, de Planchon a Abel (sense considerar les filiacions de part literària com Peter Weiss).

El 1964 és l'any d'un interès renovat pel teatre de Brecht per part dels directors i teatròlegs, en sincronia/concomitància amb l'emergència del moviment per un teatre nou.² El pensament de Brecht, les seves teoritzacions sobre el teatre èpic, han constituït una mena de base damunt de la qual el teatre nou ha construït les seves idees i les praxis operatives, traient-lo a l'ostracisme tant de la cultura burgesa com de la comunista, la primera el considerava mediocre com a comunista mentre els crítics marxistes com Lukács l'acusaven de formalisme.

Roland Barthes a la postguerra va ser —fent de crític teatral per a *Le Théâtre Populaire*— promotor i intèrpret del teatre de Brecht, i va contribuir a tocar aspectes rellevants que esclataran a finals dels anys seixanta. Els assaigs que Barthes dedicava, en aquells anys, al teatre i a la literatura deriva-

1. Sobre el concepte de teatrocràcia cfr. WEBER 2004 : 31-54.

2. Cfr., a títol d'exemple, el número monogràfic de TDR, vol. 6, 1961- 62, dedicat per Richard Schechner a *B. Brecht – On Experimental Theatre*, el Galileo de Strehler del 1963, el número de TDR dedicat a *Happening e intermedia* (T30), 1965-66, vol. 10 amb intervencions de Kirby, Cage, Oldenburg, Halprin, La Monte Young en el qual es manifestaven els espontanis d'avantguarda de les diverses disciplines.

ven d'una decidida motivació política i ètica, plantejaven la qüestió de com conciliar la «disciplina revolucionària» amb els casos individuals del cada tema, compromís social i experimentació artística.

Pier Paolo Pasolini, al seu *Manifest per a un teatre nou*, tot i que mostra una certa reticència a les comparacions de Brecht (en tant que és contrari a la seva institucionalització ideològica en termes edificants per part de l'esquerra), anteposant-li les utopies de Maiakovski i d'Esenin, amb tot n'és deutor: fer teatre ha de ser «primer de tot debat, intercanvi d'idees, lluita literària i política, en el pla més democràtic i racional possible: per tant, un teatre atent sobretot al significat i al sentit, i exclouent de qualsevol formalisme que, en el pla oral, vol dir complaença i esteticisme fonètic» (PASOLINI, 1968 : 23). El seu teatre té com a «model ideal el drama didàctic, tal com Brecht l'havia reformulat a l'últim període de la seva vida, en el qual la comunicació teatral es dirigia a presentar i discutir problemàtiques d'actualitat, *comptes pendants*, “que, per tant, escrivia Pasolini, plantegin els problemes sense pretendre resoldre'ls” (PASOLINI, 1972 : 130), de manera que s'estimuli la intel·ligència de l'espectador per trobar solucions possibles, perquè no compartia que la reinvençió d'un nou llenguatge de l'escena es resolgués en una praxi desestructuradora, sense cap moviment de reconstrucció paral·lel» (VALENTINI, 2008b : 220).

Tant Roland Barthes com Pier Paolo Pasolini van recórrer al pensament brechtian per elaborar un punt de vista crític respecte de l'avantguarda, però paradoxalment la complexitat d'aquest punt de vista va ser rebre'l com una regressió que negava la pròpia avantguarda.

Giuseppe Bartolucci, teòric i promotor del teatre nou a Itàlia, no tan paradoxalment, en la funció de guia del nou teatre euro-americà associava Brecht amb Artaud (BARTOLUCCI, 1969 : 175-188) i, en pensar en l'escriptura escènica brechtiana, en destacava la qualitat experimental respecte de la tradició naturalista i expressionista i la profunda influència en les pràctiques teatrals de la segona meitat del segle XX. Els elements que Bartolucci reconeixia com a herència brechtiana del nou teatre, tenien a veure amb la «descentralització del personatge i de l'esdeveniment» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47) que demana «una relació de vida-teatre-societat en les condicions ètico-polítiques i tècnicoformals d'avui».

La novetat de l'*Òpera de tres rals* requeria, segons el crític, en una contaminació dels llenguatges i dels gèneres que creava una mena de deflagració, tant de la faula com dels personatges i l'espai escènic, tot i que no fins al punt (i aquesta era la seva crítica) de transformar la contaminació dels gèneres teatrals en «assimilació d'elements extrets d'altres arts» (BARTOLUCCI, 1969

(2007) : 43). Per al nou teatre era igualment important la dramaturgia dels drames didàctics de Brecht, les *Lehrstücke*, fundada en la ideologia del missatge i en la pobresa escènica que privilegia «el cos del actors com a elements escenogràfics, i que d'altra banda assumeix en si la duresa de la moral, és a dir del comportament dels personatges» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 44). Allò que Bartolucci evidenciava en la dramaturgia brechtiana era la reciprocitat entre radicalisme ideològic i radicalisme dels llenguatges de l'escena, contradictis tots dos per les successives escenificacions del Berliner Ensemble, en les quals s'havia abandonat el desemmascarament d'una realitat fragmentada en favor de l'illusionisme realista, de l'acte realitzat i de la bellesa estètica, uns trets que traïen el ferotge examen racional de la història del teatre èpic.

Com a exemple d'herència brechtiana en les pràctiques del nou teatre, Bartolucci proposava l'*Antígona* del Living,³ en la qual el concepte base del

3. El 1967 s'estrena l'*Antígona* del Living, a partir de l'*Antígona* de Sòfocles de Bertolt Brecht (una reelaboració de la versió poètica de Hölderlin), el seu primer espectacle presentat a Europa després que el grup abandonés Nova York. *Antígona* és la imatge arquetípica de l'autonomia de pensament i de la desobediència. El tema central de l'espectacle no és però la rebel·lió d'*Antígona*, sinó més aviat la qüestió de la responsabilitat del mal que corromp la ciutat de Tebes, que a l'espectacle se'n responsabilitza a tothom individualment, els actors (que encarnen els Tebans,) com els espectadors (que representen els habitants de l'enemiga ciutat d'Argos). Assignant-ne una bona part als espectadors, el Living els inclou com a part encausada de l'esdeveniment: i l'espectacle (1967) es converteix en expressió de la desobediència civil no violenta.

El text de Brecht, que exclou el contrast entre els dos germans i aboca tota la culpa en Creont, símbol de l'estat corrupte, és més funcional al missatge que els components del grup volien transmetre-hi (hauria estat difícil defensar l'acció d'*Antígona* a favor d'un dels dos germans que es van matar per ànsies de poder, per usurpar el tron al pare). La funció del pròleg de l'*Antígona* de Brecht era puntualitzar l'actualitat de l'esdeveniment i dibuixar el problema subjectiu; mentre la separació, necessària per evitar identificacions, era preferida al remot allunyament de l'obra. El pròleg és una de les poques modificacions fetes pel Living a l'*Antígona* brechtiana, una decisió que l'autor hauria autoritzat en tant que havia de servir per puntualitzar l'actualitat de l'esdeveniment i dibuixar el problema subjectiu. El 1947, per a Brecht l'actualitat era la postguerra del col·lapse del nazisme, el 1967, la guerra del Vietnam. Judith Malina, que havia traduït el text en anglès, introdueix a l'espectacle la llegenda d'*Antígona*, un poema èpic que resumeix l'esdeveniment de l'heroïna grega, escrit per Brecht per acostumar els actors a tenir una actitud distanciada, de narradors; de fet, els intèrprets l'haurien hagut de llegir a fragments durant els assaigs (com fragments de relació, com un cor líric).

teatre èpic, el distanciament, actuava no tant com a tècnica interpretativa, sinó com a «element guia del moviment, és a dir un punt de referència tècnicoformal i diria èticopolític per a la interpretació corporitzada i materialitzada» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 47). El crític posava en guàrdia davant la fàcil adopció del binomi ètica-corporeïtat sense una adequació indispensable a les noves tècniques expressives i als objectius èticopolítics, i refusava considerar la relació entre teatre èpic i avantguarda com una simple modernització o, com a inscripció del teatre èpic en la “tradicció del nou”. La indicació de Bartolucci era assumir el teatre èpic com a portador d’heretgia, com a una escriptura escènica complexa formada per materials artístics i extrartístics.

Brecht i Piscator havien dirigit la recerca de Judith Malina i de Julian Beck envers un teatre polític en el qual convertir l’espectacle en una taula de debat de les bases morals de l’existència de cada espectador, i això comprovava «una osmosi entre ètica i avantguarda: Brecht i Artaud» (BARTOLUCCI, 1969 (2007) : 54).

Els elements brechtians de l’espectacle fonamentaven una gramàtica essencial del teatre èpic: tractar l’espai escènic unitàriament, sense divisions entre escenari i platea, eliminar el teló, per la qual cosa l’escenari ja és a la vista quan els espectadors entren al teatre, convertir així també en intercanviables els papers dins del grup present a escena; transformar l’actor en *performer* que treballa a l’espai entre actor i personatge; simplificar la trobada entre Antígona i Creont en una polaritat bé/mal; fer sentir l’espectador responsable del mal; afegir una dansa dionisiaca que tapa el discurs de Creont i la mort d’Antígona. En aquesta perspectiva la presència sacrificial de l’actor es produïa com un compromís existencial total, una inversió emocional i racional.

Le Ceneri di Brecht de l’Odin Teatret i el track writing

Eugenio Barba es creu d’alguna manera deutor de les «doctrines del teatre brechtia» (1981 : 131-132):

L’Odin Teatret ha tingut mestres [...] amb els quals hem dialogat: Stanislavski, Meierhold, Eisenstein. Entre ells també hi era Brecht, però com en un cripta secreta: primer perquè la interpretació parasitària de les seves obres i la coartada política proporcionada pel seu nom ens omplien de vergonya, i ens obligaven a dialogar amb ell d’amagat durant uns quants anys. Però

sobretot perquè el sentit de les seves paraules es mantenia difícil de desxifrar. Vaig entendre que no m'havia de preguntar què significaven les paraules de Brecht, sinó què l'havia portat a posar-les per escrit. Llavors vaig entendre l'estranya força de Brecht. No la fe en els ideals, sinó en les pròpies accions, fins i tot les petites, anònimes, per més insensates que semblin a primer cop d'ull. La fe en que, malgrat tot, tingui un sentit mantenir-se fidel a la pròpia identitat, la confiança en que la pròpia acció queda, encara que els temps siguin foscos i ningú no la noti: com un còdol blanc darrere teu, que algú altre pot trobar passat el temps.

Barba s'acosta així a l'home i a l'escriptor, la figura a partir de la qual construeix l'espectacle, *Le Ceneri di Brecht* (1980), i fa interactuar la dimensió personal amb la política⁴ per mitjà del procediment constructiu del muntatge, per al qual la història del nazisme i la de Brecht s'intercalava amb les vivències dels propis actors de l'Odin. I identificant, a l'espectacle, l'espai de la realitat amb el del teatre, el món amb l'escenari, el teatre s'assimilava a un de tants sistemes de poder.

A diferència del cinema, al teatre el muntatge ha treballat per a la destrucció de la narració dramàtica privilegiant la descripció —que dilata el relat per l'espai i suspèn el temps— pel que fa als aspectes temporals i dramàtics de la narració. 'Muntatge' ha significat construir la faula amb la juxtaposició d'episodis, segons la tècnica del *track writing* (fer transcórrer simultàniament plans de realitat de diferents espais i temps), episodis de la vida de l'escriptor (com la trobada entre Brecht i un homenet xinès vestit i encorbatat que ensenya com es recita, no inserit a l'espectacle; el Congrés dels intel·lectuals del 35, en el qual Brecht desafia els intel·lectuals presents amb el puny alçat, mentre per la seva ment passen veloços, com en un flaixbac, els destins de cadascun d'ells),⁵ amb accions provinents de les improvisacions dels actors; ha sig-

4. Eugenio Barba reconstrueix íntegrament la figura de l'escriptor: «I em pregunto si la història dels grans reformadors del teatre modern no va ser, en realitat, una altra història: la de constructors de fortaliseses en les quals fos possible respirar oxigen [...]. Brecht és un paisatge elisabetià en el qual la història revela els seus mecanismes entre cadàvers. En aquest desmesurat teatre de guerra, Brecht és un poeta que s'interroga, un savi que reflexiona: refusa amalgamar-se, continua fent servir només la seva llengua, aquell alemany que sap acolorir amb els accents dels psalms luterans, amb cites bíbliques i amb ressons de Schiller. Entorn seu tot continua el seu curs [...]» (BARBA, 1981: 135-137). Recorda el director que Bertolt Brecht «feia servir per a ell mateix l'expressió "compositor de textos teatrals", no la paraula escriptor».

5. En el gran mosaic que construirà Barba, «Brecht parlarà sempre en alemany,

nificat representar una realitat fragmentada, la dissociació entre el tema i el món.

Les *Ceneri di Brecht* és un espectacle exemplar per a entendre com funciona el dispositiu del muntatge de l'obra de l'Odin: a poca distància dels espectadors, la figura de Brecht es juxtaposava amb la bogeria privada d'un grup de joves, amb les seves històries vitals, en les quals l'espectador s'hi podia reconèixer, formades per un conjunt de salts ben orquestrats pels quals es passava molt sobtadament de moments en què semblava que els fils d'una història fossin reconstruïts sòlidament, a improvisades laceracions emotives: un treball arriscat, sostingut per lògiques invisibles per a l'espectador.

Brecht, vist per Müller: la pedagogia com a mitjancera del terror

La relació entre Müller i Brecht és complexa, bé perquè es tracta d'una relació alumne-mestre, o bé perquè Müller, més que la fase d'edificació del socialisme, viu la caiguda de les utopies revolucionàries i de les superestructures segons les quals es regien, inclòs el sistema de pensament del teatre èpic.

La preocupació de Müller és prendre distància de la figura de Brecht, domesticat per la política de la RDA, i alhora evidenciar una dimensió de l'escriptor menys celebradora i tranquil·litzadora, més pròxima al seu temperament i al seu pensament. «Brecht, afirma Müller, és encara un punt de referència. A casa nostra hi ha dues tendències, una que es pot fer recular a Ibsen, i l'altra a Brecht. I en molts casos és difícil identificar el deute amb Brecht, senzillament perquè el seu teatre ha assumit els personatges de l'obvietat».⁶ Tractar amb l'herència brechtiana plantejava no pocs problemes a Heiner Müller, d'entrada el de restituir una imatge esperable del mestre que prengué distància de les annexions neoavantguardistes: el teatre èpic, observa l'es-

i nosaltres tindrem una traducció simultània [...] això és realisme pur, perquè Brecht en realitat parlava sempre en alemany, i necessitava un traductor quan era a l'estranger, ja que es negava a "pastar la seva llengua amb una d'estranya". «S'ha de teatralitzar la traducció: llengües diferents segons els diversos països on siguem [...] Això representarà també una de les condicions del nostre grup, perquè cadascú de nosaltres és el representant d'una llengua diferent [...]. Només imatges concretes - no cal originalitat» (BARBA, 1972 : 154).

6. MÜLLER, [s.a.] : 28: «Un text com *Quartett*, per exemple, només que es decideixi llegir-lo com una comèdia, senzillament és impensable sense el coneixement de les estructures brechtianes. Que després n'hagi sorgit una peça completament diferent és un altre tema» (BARBA, 1972 : III).

criptor, no és metateatral perquè per a Brecht «[...] no es podia jutjar una comèdia a partir de la base de la seva estructura dramàtica, sinó per la realitat a que fa referència: el teatre no té cap funció vital si és proporcional amb ell mateix».⁷ I tampoc amb les instrumentalitzacions populistes en funcions didascàliques: «De fet, l'important no és tornar accessible al públic occidental les històries que expliquen; al contrari, l'important és distanciar-les el màxim possible de l'espectador, precisament allò que en general no es fa».⁸ A Occident, estigmatitza l'escriptor, el teatre s'ha deixat colonitzar tant per les arts visuals com per la televisió, la qual cosa significa realitzar espectacles en què l'espectador es pugui reconèixer. La funció política del teatre és, en canvi, posar en discussió la realitat, fer veure el projecte d'una realitat diferent d'aquella en la qual viu i es mou l'espectador, un programa, aquest, antitètic tant del mimetisme televisiu com del subjectivisme i l'autoreferència que caracteritzen el teatre d'avantguarda.

Müller recupera el pensament més radical de Brecht, el d'un teatre revolucionari que ha abolit la divisió dels rols i el paper especialitzat reservat a l'art. En un teatre que parla en nom i en funció d'una col·lectivitat, en el qual «la literatura és una qüestió que té a veure amb el poble», en el sentit que no està separada de la naturalesa, de la història ni de la societat, l'actor i l'espectador coincideixen, perquè les experiències són col·lectives. En aquesta perspectiva hi té cabuda la tesi segons la qual fer d'actor no hauria de ser mai una professió i el teatre (en el qual els papers del cor i del protagonista siguin dits per dos grups d'espectadors, com a *Mausier*) no hauria de mantenir la divisió entre platea i escenari ni la perspectiva central, des del moment que l'espectacle presenta històries diverses que s'entrecreuen i se superposen. Per aquests motius, d'entre tots els textos de Brecht, Heiner Müller privilegia un text inacabat, *La ruïna de l'egoista Johann Fatzer*, inspirat en la lluita de classes a Alemanya, un text que enderroca un dels grans temes de l'humanisme: la confiança en el «futur magnífic i de progrés» de la societat i de la revolució. Müller fa una mena d'assimilació pròpia del mestre: «Crec que la funció del terror és exclusivament didàctica, lligada al coneixement: és la tesi dels dra-

7. Ibid, p. 37. Müller recorre a Brecht a propòsit de la figura doble de l'heroi positiu i negatiu : «La tesi de Brecht segons la qual la societat pot treure la màxima utilitat de l'exhibició dels comportaments asocials podrà semblar utòpica fins que el teatre es constitueix en la separació entre els actors i el públic. Però allò positiu ja no pot estar vinculat amb la identificació amb un heroi, i la funció del públic ja no pot ser delegada a les institucions», Ibid, p. 32.

8. Ibid, p. 122.

mes didàctics de Brecht i, personalment, la comparteixo. El punt essencial és la pedagogia com a mitjancera del terror; [...] cap comunitat humana no ha après mai res sense terror, sense xoc ».⁹

La funció didàctica del teatre de Brecht es transforma en funció desestabilitzadora, en línia amb les filosofies deconstructives: «(a la) Merda a l'ordre del món. Estic perdut», és aquesta l'essència de Brecht per a Müller.¹⁰

Kaspar: discontinuïtat vs dialèctica. El llenguatge és polític

El pensament postestructuralista de Barthes a Derrida, de Deleuze a Foucault, ha significat una ruptura epistemològica amb l'actitud dels sabers i la manera de pensar la política, rastrejant la naturalesa opressiva, històrica, del poder i de les seves institucions en àmbits considerats fins llavors pel marxisme com a “supraestructurals”, primer el llenguatge, una *màquina disciplinària*, segons Foucault, de les grans ideologies i dels aparells que alimenten.

Sintetitzem aquesta ruptura epistemològica, que esclata després del 68, en un conjunt de conceptes com ara: la superació de la dialèctica i del conflicte com a dispositiu de lectura de la realitat i de les opinions (segons la qual, una opinió n'exclou una altra dins el propi sistema); la incidència de les interrupcions i de les desconexions en les reconstruccions històriques; l'esfondrament de la història lineal i dels corollaris respectius, com el concepte de tradició, «que permet trobar cada novetat sobre la base d'un sistema de coordenades permanents, i proporcionar un estatut a un conjunt de fenòmens constants» (FOUCAULT, 1969 : 28), d'influx, de desenvolupament «que permet descriure una seguit de fets com la manifestació d'un únic principi organitzador» (FOUCAULT, 1969 : 28), de teleologia, etc.

Passats al territori artístic específic, aquests conceptes redefiniran les estratègies constructives de l'obra, «que no es pot considerar ni com una unitat immediata, ni com una unitat certa, ni com una unitat homogènia» (FOUCAULT, 1969 : 32). Aquests trets no són estranys al teatre èpic, posar el llenguatge al centre com un vehicle del poder no concorda amb la tesi brechtiana de la interdependència entre la realitat i el llenguatges que la representen. I és precisament aquest divorci allò que ha produït una narcotització de les finalitats polítiques del teatre èpic i una magnificació dels seus trets formals, de les seves tècniques.

9. Ibid, p. 58.

10. Ibid, p. 102.

Al teatre de Peter Handke,¹¹ i en particular a *Kaspar* (1967-69), Giorgio Manacorda retroba —amb sorpresa— «mecanismes de distanciament d'ascendència brechtiana», com ara imatges projectades, detalls engrandits, mesuradors de la intensitat de l'acció verbal. «De tipus brechtia és també l'ús de distanciar les veus per mitjà d'instruments que les converteixin en artificials» (MANACORDA, 1996 : 82), veus provinents d'aparells de ràdio, de tele, de telèfons. Peter Handke, com The Wooster Group algunes dècades més tard, absolutitza l'axioma del teatre èpic segons el qual s'ha de recordar a l'espectador que es troba al teatre, i assimilar el món al teatre, amb la conseqüència que ja no es pot produir distància entre jo, món i història per la desaparició de l'alteritat. En aquest sentit, subratlla Manacorda, som en un pla metateatral i metalingüístic que no és teatre dins del teatre: «tot és un gran teatre del qual no se surt perquè tot (però tot tot) és dins de la presó del llenguatge» (MANACORDA, 1996 : 83). «*Kaspar* entra al teatre a través del teatre. No ve d'un món exterior, ni real ni metafísic, ni fantàstic, “neix al llenguatge per mitjà del llenguatge”» (MANACORDA, 1996 : 83), o literalment no té vida abans de trobar l'accés al teatre, o al llenguatge. Així, l'acció del drama és la posada en escena de com Kaspar aprèn a coordinar moviment i gest, acció i paraula. Kaspar, portant a escena el llenguatge mateix, troba en l'actant un vehicle de la norma lingüística, un mecanisme de control capaç d'actuar i modificar la realitat en tant que acció.

El teatre de Peter Handke testifica com la relació que el teatre èpic instituïa entre significat i significant (la realitat i el llenguatge), ha derivat en un teatre autoreflexiu, passant l'atenció al llenguatge verbal, en el qual coincideixen realitat i llenguatge en tant que és acció per si mateix (funció pragmàtica). Per tant, és revolucionari desemmascarar el paper de normalització imposat per la llengua, segons el qual en la linealitat del sentit es constitueix el rumor que permet a Kaspar reconquerir un estadi prelingüístic, o enderrocar els valors sintagmàtics i semàntics en favor de la interrupció, del flux sonor. La relació dramàtica entre Kaspar (la figura central) i els seus agressors verbals (els *speakers*) es produeix com dues accions que transcorren en paral·lel en dues columnes, i això significa que les estratègies de domini no estan mar-

11. A *Kaspar* en escena hi ha la paraula, perquè el teatre és el lloc original de la paraula, on es manifesta la producció de la veu. Els fragments vocals emesos per altaveus demanen un oient que és interpel·lat (agressió verbal) per la veu: «El teatre és el lloc del llenguatge, el llenguatge és el món, per la qual cosa el teatre és el lloc on es manifesta el món, no en forma d'imatges sinó en forma de paraules», (HANDKE, 1967 : 21).

caades per relacions jeràrquiques piramidals sinó paral·leles, no per actes d'agressió, sinó de convenciment.

Si la realitat és llenguatge, el teatre, seu del llenguatge, és realitat: el teatre de Handke testimonia la tendència autoreflexiva de l'art en aquest moment històric i alhora es pot assumir com la derivació que assumeix el teatre "polític", en tant que deconstrueix el poder i les seves formes de control.

Performance postmoderna vs teatre èpic

El teatre èpic, a banda d'autoritzar la desestructuració de la unitat del text i de l'espectacle, i obrir-lo a l'entrada d'altres llenguatges, a la desviació de la faula, ha obligat a obrir un espai entre actor i personatge, i en aquest interval s'han manifestat diversos fenòmens que connoten l'estètica teatral postbrechtiana: d'entrada s'hi ha instal·lat la figura del *performer* que, elidint el nexa amb el personatge, i per tant amb el teatre, i l'altre jo, ha explorat el límit entre persona i actor, «entre la meua vida i el teatre més que entre el paper i el text». ¹² Aquest procés d'emfatitzar la persona i la quotidianitat ha acostat l'espectador a l'actor-artista i ha marginat els procediments compositius que creen distància entre espectador i actor, en nom d'una estètica de la participació relacional en la qual s'alien antropologia i tecnologia, amb l'atribució d'una funció radical a les noves tecnologies (les xarxes telemàtiques i els dispositius interactius transformen l'usuari en autor), i redescobrint la comunitat com a pertinença a un col·lectiu, sense divisions de papers entre actors i espectadors. (cfr. MARRANCA, 2006 : VI).

L'èmfasi, en la *performance* d'avantguarda, escriu Bonnie Marranca, per part dels *performers* recau en la vida, no en el teatre: «el *performer* expressa una opinió relacionada amb la seva activitat mentre es va produint», «comenta l'acció vestit amb la seva pròpia roba, no amb la d'un personatge» (MARRANCA, 2006 : 63). El punt d'arribada del *performer* és ser ell mateix, fer valdre l'experiència personal, l'autobiografia. Si utòpicament a la societat comunista s'auspiciava el canvi del papers, a la societat dels mitjans de comunicació (MARRANCA, 2006 : 55)

Els mitjans com a *ull públic* han reduït el jo privat a l'interior d'un escenari mundial. Aquesta dramatització creixent de cada moment ha empès

12. Cfr VALENTINI, 2008a, el paràgraf «Especulacions sobre el *performer*», pp. 113-21 i en particular GRAY, 1979 : 116.

l'espectador corrent a actuar com si altres espectadors —potencialment el món sencer— l'estigués observant. [...] Es pressuposa l'existència d'un *performer* i d'un públic.

El paradigma del teatre didàctic, en el qual no hi ha diferència de papers entre actor i espectador perquè la pràctica artística és pràctica social, s'inverteix paradoxalment en virtut d'una dominància en el comportament privat de modelats mediàtics, que impliquen assumir el poder més que no apropiarse'n. L'axioma del teatre èpic segons el qual l'espectador no ha d'oblidar mai que es troba al teatre, amb el teatre de les neoavantguardes es produeix prioritzat per l'escena que representa el món com a un fantasma, en el qual l'exterior és inabastable i la vida no s'obre a l'esdeveniment. Als textos de Peter Handke, als espectacles de Richard Foreman, de The Wooster Group, el món s'ha convertit en el teatre i l'espectacle és la reconstrucció del seu procés de producció, en el qual el director assumeix el paper d'espectador perquè se situa a primera fila de platea però exhibeix també la seva entitat d'autor per mitjà de la veu enregistrada que apareix durant tot l'espectacle. A *Pandering to the Masses: a Misinterpretation* (FOREMAN, 1975), «en lloc de participar en diàlegs-conversa l'un amb l'altre, els actors, que funcionen com a 'amplificador', són instruments que vehiculen les idees de Foreman, són 'demostradors'» (MARRANCA, 2006 : 274). I aquest caràcter de transmissors del pensament i de la figura de l'autor (sense portar, com a personatges, diverses visions del món), també fa que l'espectacle sigui el relat del seu procés constructiu en el qual l'actor dobla l'autor i l'autor dobla l'espectador.¹³

Escrivia Roland Barthes (1982 : 92) a l'assaig *Diderot, Brecht, Ejzenstejn*, comentant l'equivalència entre la figura humana i el quadre, present a la idea de composició de Diderot:

No hi hauria cap mal en rastrejar, en el teatre postbrechtia i el cinema posteisensteinià, les posades en escena marcades per la dispersió del quadre, pel desmembrament de la «composició», per les passejades dels «òrgans parcials» de la figura, en resum, per la irradiació del sentit metafísic de l'obra, però també pel seu sentit polític – o si més no pel trasllat d'aquest sentit cap a una altra política.

13. «*Pandering...* és un text que eleva les consciències —un text didàctic— l'objectiu del qual és fer conscients els espectadors, contínuament, de la seva existència al teatre. Per aquest motiu, durant tot l'espectacle apareixen de sobte dispositius distanciacis. Foreman trenca contínuament l'espectacle en unitats o fragments cada vegada més petits. Fica una peça dins d'una altra» (MARRANCA, 2006 : 277).

Barthes apunta a la necessitat/eventualitat de pensar en “una altra política” des del moment que l'equivalència diderotiana entre quadre i figura humana se n'ha anat inequívocament a passeig tant «al teatre postbrechtia com al cinema posteisensteinià». I va a justificar, amb *la dispersió del quadre, pel desmembrament de la «composició», per les passejades dels «òrgans parcials» de la figura*, tot allò que Foucault havia indicat com la decadència del concepte d'unitat immediata, certa i homogènia de l'obra. Aquestes instàncies, represes també per Gilles Deleuze amb el dispositiu del *figural*, elaborat a partir de les obres de Francis Bacon, mentre mantenen amb les bases teòriques del teatre èpic un fonament comú, que és el procediment “d'extracció i isolament” que trenca amb la continuïtat narrativa, s'han configurat com una estratègia de naturalesa formal. Això vol dir que el dispositiu de la interrupció, propi del teatre èpic, que és a la base dels procediments constructius dels espectacles de les neoavantguardes, ha estat capgirat pel que fa a la seva funció d'interval entre desmembrament i recomposició. La no forma, entesa com a preverbal (a *Kaspar*), fins i tot si lluita en contra de l'indiferenciat,¹⁴ s'ha instal·lat com a criteri constructiu de l'obra reivindicant una funció subversiva en tant que treballa en contra de la conservació del món, en contra del “jo armat” que presideix l'organització del Logos, indicant el camí per «pensar una altra política».

Reacció a la postmodernitat *made in USA*: Reza Abdoh

Amb el final de la guerra del Vietnam el 1975, el teatre d'avantguarda americà havia perdut un important focus polític que als anys 60 havia funcionat com a motor eficaç per fer coincidir l'art nou i la política radical. La fi del moviment de la *performance art*, del dionisiac assentiment de totes les arts, havia produït el fenomen de les *performances* solistes autoreflexives, indiferents als temes socials, a la dimensió política directa de moltes de les arts dels anys seixanta (el teatre de carrer i de guerrilla), propenses a un formalisme abstracte i autobiogràfic. La contrasenya “allò privat és públic”, justificava el replegament i l'esllavissar-se d'allò polític a termes personals de gènere, d'identitat sexual, en els quals l'acció de denúncia era desemmascarar

14. Giorgio Manacorda escriu al seu assaig sobre *Kaspar* que «L'alliberament i el retorn a un estadi prelingüístic, si no amniòtic, segurament animal. Kaspar al final prefereix l'informe al serial, la bèstia “omnilateral” a l'home d'una sola dimensió» (MANACORDA, 1996 : 95).

el poder repressiu d'estructures ideològiques i els seus efectes en l'individu (sovint el propi *performer*). La crisi moral provocada per l'epidèmia de la SIDA va canviar la naturalesa de la *performance* d'avantguarda, obligant els artistes a analitzar no només l'horror de la malaltia, sinó les seves implicacions socials i polítiques, alhora que plantejaven preguntes sobre l'homofòbia rampant i el racisme, la qual cosa va provocar un gir en l'àmbit del teatre "post-postmodern". En aquest context s'inscriu el pensament de Donna Haraway: la identitat política és consciència antagonista capaç de llegir les xarxes del poder per part de qui, per classe, sexe i raça, no en forma part, a partir de la crítica a la impostació totalitzadora i imperialista, marxista i feminista, que han exclòs les problemàtiques de la descolonització. Com Guattari, Haraway parteix del pressupòsit d'«una dissolució dels jo occidentals per la supervivència», en la qual, la tasca deconstructiva de la teoria postmoderna i, a la inversa, la dels nous temes revolucionaris, del multiculturalisme, s'alien en l'erosió de la distinció entre cultures orals i escrites, primitives i civilitzades, en la crítica radical a l'autor, a l'obra singular identificada com a autoritària, fal·locràtica etc. Fora dels mites com l'avantguarda, la pura, la funció materna, el contacte amb la natura, damunt dels quals s'ha fonamentat el tema revolucionari, marxista i feminista, el mite *cyborg* en el qual es fonen organicitat i tecnologia, es nega «el drama de la vida com a individualització, separació, naixement del jo, tragèdia de l'autonomia» (HARAWAY, 1985 : 77 i ss). El pensament postfeminista de Haraway privilegia un saber situat i projectes paradoxals, un empirisme crític feminista i perspectives parcials, la qual cosa comporta no voler refer el món, sinó mirar-lo des de baix, de les perifèries (del món, de la raça, del sexe). Haraway critica el relativisme que «és una manera de no ser enlloc mentre s'afirma ser igualment pertot» (1985 : 115), perquè desresponsabilitza d'assumir una actitud crítica i és simètric «a l'exemple totalitzador de les ideologies de la objectivitat; totes dues neguen tenir una inversió en la ubicació, en la corporeïtat, en la perspectiva parcial, perquè totes dues impedeixen veure-s'hi bé» (1985 : 115). Veure-s'hi bé des de posicions subjugades significa testificar sobre posicions mòbils d'una separació apassionada, prendre posició responsablement, o sigui, preguntar-se des de quina perspectiva es mira, perquè l'òptica és per ella mateixa una pràctica social que implica adoptar un punt de vista.

La metàfora *cyborg* s'adapta al teatre, que reclama una visió des de baix, la centralitat del cos i tecnologies híbrides i, en particular al teatre de Reza Abdoh, els espectadors del qual (de qui recordem *The Law of Remains*, 1992, que forma part de la *Bogeyman Trilogy*), són el resultat d'una contaminació entre l'escena i els dispositius tecnològics als quals el director atribueix la ca-

pacitat de transformar els mecanismes de percepció més que no que desmembrar i convertir el relat en abstracte.¹⁵

Triar el teatre com a mitjà, per a un artista amb una formació en cinema i arts visuals, és en si mateixa una tria «política, en tant que expressa la necessitat de compartir experiències ara i aquí», no virtuals: «Penso que el teatre encara té la possibilitat de fer entrar la gent en un lloc, i fer-la sentir part d'alguna cosa [...], que el teatre encara és un lloc on les persones poden intercanviar idees».¹⁶

Del fet que Schechner no inclogui ni Reza Abdoh (ni Peter Sellars)¹⁷ entre els teatres experimentals polititzats (hi inclou en canvi John Jesurun, Robert Lepage, The Wooster Group) «que experimenten l'ús de les tecnologies multimèdia, vídeo i dispositius interactius [...]» (SCHECHNER, 1986), el tret polític del seu teatre s'explica en l'àmbit d'una reacció generalitzada, als EUA, al conformisme dels anys vuitanta per part de l'art i de la cultura, al seu cinisme i yuppisme postavantguardistes (que al seu torn naixia del refús al compromís total de la generació dels artistes de la neoavantguarda), en un context de represa «*sui generis* dels objectius socials d'igualtat de l'esquerra dels anys noranta per part de molts artistes i intel·lectuals, en concomitància amb trastorns polítics de l'època, com la caiguda dels règims socialistes, la forta reac-

15. Cfr. MUFSON, 1999 i Valentini monografia a cura de D. Mufson, *Reza Abdoh*, PAJ Books, The John Hopkins University Press, Baltimore 1999; cfr. dins "The Drama Review", *Memory, Reza Abdoh 1963-1995*, (T148), hivern 1995, i «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cura de V. Valentini), n. 74-76, abril-desembre 2005, pp. 171-213. El treball de la companyia d'Abdoh (iranià, es va traslladar primer a Londres i després als EUA), Dar a Luz havia amb prou feines començat a obtenir fama i ressò nacional i internacional quan Abdoh va morir amb només 32 anys de SIDA. Les reaccions als seus espectacles variaven de l'adulació devota al rebuig total.

16. R. Abdoh, *Il teatro non ha a che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Feral*, a «Biblioteca Teatrale», *Il teatro di fine millennio* (a cura de V. Valentini), n. 74-76, abril-desembre 2005, p. 178.

17. Cfr. DELGADO, 1999 i MAURIN, 2003. Tema dominant dels espectacles de Peter Sellars és la denúncia de les responsabilitats del sistema polític en conjunt, com a instrument de coneixement crític davant de la realitat dels sistemes de poder i d'exploració que dominen la nostra societat. Segons el director, «Les arts tenen el deure d'empènyer a l'acció i a la participació, descobrir què passa i fer-ho, un paper d'activisme pur: donar a la gent la possibilitat de recuperar la seva societat, les seves seguretats, la pròpia vida, no com a espectadors sinó com a participants compromesos activament » (Sellars, cit. a VALENTINI, 1996 : 62).

ció conservadora i la lluita incerta en contra de la inèrcia institucional» (BELL, 1995 : 36-37). El teatre de Reza Abdoh, segons John Bell, no té la completa falta de propòsit del postmodern, ni el gust per l'exhumació, pel reciclatge fins i tot d'ell mateix (1995 : 39),

apareixia com a inusual per a l'escena americana dels anys 90, ja fos perquè, com l'avantguarda dels anys 60, es basava en un treball de grup per part d'una nombrosa companyia els membres de la qual es van mantenir estables amb el pas dels anys, ja fos perquè (a diferència de moltes *performances* postmodernes), els espectacles declaraven d'una manera increïblement oberta i directa el punt de vista del director: de tant en tant *queer*, no occidental, antijeràrquic, polític, religiós i místic.

Els seus espectacles, formats per accions en directe, música a un volum altíssim, imatges de vídeo, flux verbal dens, segons «una tècnica de *collage* fragmentada, avantguardista, postmoderna i multimèdia i, alhora, en un decidit contrast amb el contingut de la *performance* postmoderna, representen un pas significatiu enfora de la inconnexa neutralitat que el teatre postmodern cultivava com a mitjà ideològic de supervivència» (BELL, 1995 : 21-22).

El teatre de Reza Abdoh, pel que ha estat exposat sintèticament, és paradigmàtic de les formes, contradictòries, que ha assumit, en el context cultural nord-americà, la reacció al relativisme postmodern dels anys vuitanta, que s'expressa en espectacles que privilegien el contínuum per davant de la discreció, l'agressió sensorial de l'espectador amb l'intent d'estimular reaccions emocionals, més que no "intercanviar idees", per als quals la dimensió política s'inscriu ritualment com a exemple de palingenèsia.

Performers èpics made in Italy: reacció a l'espectacularitat

El fenomen que s'ha imposat a Itàlia com a reacció a la crisi del teatre de grup d'inspiració antropològica, i a l'espectacularitat del teatre postmodern, al formalisme de les neoavantguardes és l'anomenat teatre de narració o dels "*performers èpics*", totes dues definicions insatisfactòries, que amb tot en marquen els trets distintius: la qualitat fabulatòria, el posar-se en l'actitud d'explicar una història exemplar per la seva rellevància social, sense intervenció d'altres mitjans expressius tret del propi cos-gest-veu (i de vegades música, projeccions, veu enregistrada), com els joglars medievals, els còmics, els *entertainer* televisius que basen la pròpia *performance* en la interacció amb

l'espectador.¹⁸ La *performance* d'aquests artistes solistes està inclosa en aquest panorama, no tant perquè reviscoli el teatre èpic com perquè pretén reclamar els casos polítics, un exemple oposat al de Peter Handke: en ell, la política es fa coincidir amb el llenguatge, aquí la política (les històries “civils”) pretén una immediatesa pròpia que prescindeix dels llenguatges.

Ascanio Celestini, Marco Paolini, Davide Enia, Marco Baliani i Laura Curino són narradors que presenten les pròpies històries als teatres, a les places, a la televisió, a la ràdio. Es tracta d'una forma de comunicació directa i immediata que mou sentiments de forta empatia en tant que els fets són narrats des d'un angle subjectiu, amb un component emocional i sentimental en el qual la matèria autobiogràfica es conjuga amb la social, el localisme amb la política nacional i internacional, l'acte d'acusació contra el poder es barreja amb les vivències personals i amb el record. Són històries que treuen a la llum traumes i dols col·lectius (inundacions, terratrèmols, massacres, abusos) dibuixant fonts directes que garanteixen autenticitat i verisme, reescrites pels propis narradors fent servir documents de diverses menes (literaris, actes dels processos, investigacions, cròniques i entrevistes de un diari), recollint el testimoni dels protagonistes directes de les narracions (obrers, pagesos, presos, supervivents de massacres). Porten al públic una reconstrucció veritable dels fets narrats, fruit de lluites progressistes en contra del poder culpable dels desastres i manipulador de la informació —que és la perspectiva amb què s'identifiquen els narradors. Determinar l'èxit d'aquestes *performances*, a banda del tema, depèn de la comunicació dirigida al públic, la manera col·loquial pròpia de la comunicació televisiva amb què s'expliquen les històries, fora de la forma dramàtica-dialògica, amb l'objectiu de crear una adhesió empàtica entre el jo narrador, el relat i l'espectador, el contrari del distanciament del teatre èpic.

En aquest cas, la tria lineal de les formes del relat en què s'alternen diverses veus i diverses modalitats va en contra de l'exemple de restablir un *jo* i un *tu*, una relació entre qui parla i qui escolta, una relació que al teatre contemporani té tendència a ser evitada perquè preval un llenguatge egocèntric, com el llenguatge prelògic dels infants. El tret de l'oralitat, com a tret que connota la *performance* dels narradors, s'entén com un domini de la paraula dita que es recupera, no tant pel que fa a la paraula escrita, al text, com als llen-

18. Cfr. GUCCINI, 2005 : 53-84, i GUCCINI, MARELLI, 2004. I també GUCCINI, 2005b. Com explica Gerardo Guccini als textos citats, aquesta forma expressiva neix de la pràctica de l'autopedagogia nascuda de l'articulació de la pràctica de laboratori en la societat i de la crisi del teatre de grup.

guatges no verbals, a la visualitat dominant a l'escena teatral i a l'esclafada del discurs interior, autoreflexiu i metateatral, que ha privilegiat la paraula com a matèria sonora, ritme musical, a banda del significat.

Aquest fenomen d'explicar a escena una història veritable, més que una herència del teatre èpic, ens sembla el resultat d'una situació del tot contemporània, perquè aflora en un moment en el qual els límits disciplinaris entre les arts tendeixen a perdre els trets distintius. I s'ha d'atribuir a aquesta pèrdua d'especificitat que afavoreix un "retorn als orígens", un origen, televisiu, no teatral, en el qual la televisió mirava cap al teatre, aspirava a *tornar a intervenir* (dirien BOLTER I GRUSIN, 2002), actualitzar, en un medi diferent, en la funció ritual del teatre, deteriorada a causa de la prevalença de la funció espectacular, de la «superfície vistosa de la direcció», com advertia Mario Apollonio (1955) en un assaig seu elaborat al principi de l'aparició de la televisió, considerada com un teatre premodern en el qual es recuperen els valors de participació litúrgica de la comunitat en l'esdeveniment. La característica del nou mitjà, quan sorgeix, venia del fet de ser un testimoni directe, per al qual no s'hauria hagut d'amagar la veritat —la relació immediata amb les coses— sota la superfície vistosa de les imatges, que l'estudiós identificava amb la direcció.¹⁹ A través de les *performances* dels narradors es recupera la idea d'un teatre premodern i antiespectacular, evidentment, «el desenvolupament dialèctic de la modernitat». Des d'aquesta perspectiva, tampoc no trobem descendències ni filiacions amb el teatre èpic que no refusa ni l'espectacle, ni la direcció, ni ha mitificat la transparència, com tampoc no aspira a recrear comunitats perdudes.

El propòsit que ens hem plantejat, amb aquest assaig, partint de la hipòtesi que el teatre èpic hagi estat substituït per un teatre estetitzant, formalista, autoreflexiu i intercultural, ha estat comprovar a través de quines visions del món s'ha arribat a amputar la complexitat de les teories brechtianes sobre el

19. De fet, la naturalesa d'aquestes *performances* —en què els elements actorals i teatrals s'han reduït al mínim i que prenen com a matèria de la comunicació amb l'espectador fets recents de la història d'Itàlia— s'acosta més al mitjà televisiu que al teatre: primer perquè transcorren entre fabulació i testimoni (a *Radio Clandestina* el relat d'Ascanio Celestini està puntejat per insercions d'enregistraments d'àudio de les veus dels obrers de la Piaggio de Pontedera; a *Scemo di Guerra*, és la veu autèntica del pare de l'artista que intervé la que reforça el relat amb els seus records de la guerra); per la naturalesa de les històries que s'expliquen, entre crònica, entrevista, contrainformació, en les quals, encara que siguin reelaborades, per predominar i fascinar les platees compten precisament amb la falta d'espectacularitat —com han observat els crítics— d'artifici i de ficció.

teatre èpic (perquè dibuixar el mapa explica més que arribar al destí). D'aquest reconeixement n'ha emergit que el teatre èpic està fonamentat en la coexistència de dissonàncies que aspiren a crear harmonia, a compondre l'inconciliable, a equilibrar polaritats divergents: com ara el comprendre i el fer, la inversió en la realitat històrica i social i en l'experimentació artística, en les emocions i en la raó, en la història i en la subjectivitat, en l'actor i el personatge. El seu procediment porta a desmuntar l'obra sense perdre-hi en organicitat ni individualitat, a fer interactuar vida-teatre-societat en una estètica clàssicament moderna.

L'amputació d'aquesta dimensió complexa s'ha produït a causa de deixar fora de joc el dispositiu del distanciament, d'aturar el contínuum, i per tant la reflexió i l'eficàcia, el interval i el muntatge, amb el qual l'escena coincideix amb el món, l'actor amb l'espectador i, havent refusat encarnar un personatge, ha invertit neuròticament en ell mateix. Sota aquesta òptica, l'eficàcia es mesura en relació amb la capacitat de suscitar les reaccions emotives de l'espectador, no tant en relació amb la presa de posicions com a collectivitat responsable.

Quan el teatre es mesura amb ell mateix «no té cap funció vital», afirma Heiner Müller, deixa de ser teatre èpic i es torna teatre autoreflexiu. I aquí sorgeix la pregunta que Roland Barthes havia plantejat amb finesa i circumspècció: podem pensar en una nova manera de ser de la política que contempli entre les seves estratègies «el desmembrament de la composició» sense un moviment paral·lel de recomposició?

Referències bibliogràfiques

- ABDOH, Reza (1995): «Il teatro no ha che fare con la teoria. Intervista a Reza Abdoh di Josette Féral», dins: *Biblioteca Teatrale: Il teatro di fine millennio* (a cura de V. Valenini), núm. 74-76, abril-des. 2005, pp. 171-179. Títol original en anglès: «Theatre Is Not about Theory», dins *TDR*, Cambridge, Massachusetts, EUA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, tardor 1995, pp. 86 i ss.
- APPOLLONIO, Mario (1995): «La mediazione drammaturgica e Problemi di regia televisiva», dins: AADD: *La regia*. Roma: ERI, Vol. I-II.
- BARBA, Eugenio (1981): *Il Brecht dell'Odin*. Milà: Ubulibri.
- (1985): *Teatro. Solitudine, mestiere, rivolta*. Milà: Ubulibri.
- BARTHES, Roland (1957): *Sul teatro* (a cura de Marco Consolini). Roma: Meltemi, 2002. Títol original en francès: *Écrits sur le théâtre* (Textes réunis par et présentés Jean-Loup Rivière), París: Éditions du Seuil, 2002.

- BARTHES, Roland (1964): *Saggi critici*. Torí: Einaudi, 1966. Títol original en francès: *Essais critiques*. París: Éditions du Seuil.
- (1982): «L'ovvio e l'ottuso». Dins *Saggi critici III*. Torí: Einaudi, 1985. Títol original en francès: «L'Obvie et l'Obtus» dins: *Essais critiques III*, París, Éditions du Seuil.
- BARTOLUCCI, Giuseppe (1969): «L'area formale brechtiana e la moda brechtiana in Italia». Dins: *Teatro-corpo, teatro-immagine*. Pàdua: Marsilio, 1970, p. 175-188. Edició actual dins: *Testi critici 1964-1987*. Roma: Bulzoni, 2007, pp. 41-56.
- BELL, John (1995): «AIDS and Avantgarde Classicism», dins: *TDR*, Cambridge, Massachusetts, EUA: The MIT Press, vol. 39, núm. 4, tardor 1995, pp. 21-47.
- BENJAMIN, Walter (193-a): «Studi per la teoria del teatro epico», dins: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Torí: Einaudi, 2002, pp. 372-373. Títol original en alemany: «Studien zur Theorie des epischen Theaters».
- (193-b): «Che cos'è il teatro epico», dins: *Opere complete, vol. IV, Scritti 1930-1931*. Torí: Einaudi, 2002, pp. 359-371. Títol original en alemany: «Was ist das epische Theater».
- BOLTER, Jay David i GRUSIN, Richard (1999): *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Milà: Guerini Studio, 2002. Títol original en anglès: *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- DELGADO, Maria (1999): *Peter Sellars* (a cura de M. Delgado i V. Valentini). Soveria Mannelli (Calàbria): Rubbettino.
- FOUCAULT, Michel (1969): *L'archeologia del sapere*. Milà: Rizzoli, 1971. Títol original en francès: *L'archéologie du savoir*, París: Gallimard.
- GUCCINI, Gerardo (2005a): «Poetiche e rituali di Ascanio Celestini», dins: Andrea Porcheddu (ed.): *L'invenzione della memoria. Il teatro de Ascanio Celestini*. Milà: Il principe costante Edizion.
- GUCCINI, Gerardo (ed) (2005b): *La bottega dei narratori. Storie, laboratori e metodi di Marco Baliani, Ascanio Celestini, Laura Curino, Marco Paolini, Gabriele Vacis*. Roma: Dino Audino.
- GUCCINI, Gerardo i MARELLI, Michela (ed.) (2004): *Stabat Mater. Viaggio alle fonti del teatro narrazione*. Castello di Serravalle (Bolonya): Le ariette libri.
- HANDKE, Peter (1967): «Kaspar». Dins *Teatro*. Milà: Feltrinelli, 1969. Títol original en alemany: *Kaspar*.
- HARAWAY, Donna (1985): *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologia e biopolitiche del corpo*. Milà: Feltrinelli, 1995. Títol original en anglès: «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» dins *Socialist Review*.

- JAMESON, Fredric (1998): *Brecht and Method*. Londres: Verso.
- MANACORDA, Giorgio (1996): «Peter Handke, Kaspar, l'adulto bambino», dins *La tragedia del ridicolo. Teatro e teatralità nel Novecento tedesco*. Milà: Ubulibri, Col. La collanina 16, pp. 82-86.
- MARINIS, Marco de (2005): «Dopo l'età d'oro: l'attore post-novecentesco fra crisi e trasmutazione», dins *Culture teatrali* núm.13, tardor 2005, pp.7-28. Bologna: Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna.
- MARRANCA, Bonnie (1984): *Theatre Writings*. Nova York: PAJ.
- (2006): *American performance 1975-2005* (edició i introducció de Valentina Valentini). Roma: Bulzoni editore.
- MAURIN, Frédéric (ed) (2003): *Peter Sellars*. París: CNRS.
- MÜLLER, Heiner (19--): *Tutti gli errori, Interviste e conversazioni 1974-1989*. Milà: Ubulibri, 1994.
- PASOLINI, Pier Paolo (1968): «Manifesto per un nuovo teatro», dins *Nuovi Argomenti*. Roma, gener-març. Traducció al català i castellà a Estudis Escènics núm. 33-34, hivern 2008.
- (1972): «*La fine dell'avanguardia (Appunti per una frase di Goldmann, per fue versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes)*», a Pasolini: *Empirismo eretico*, Garzanti, Milà, p. 130 i ss.
- SZONDI, Peter (1956): *Teoria del dramma moderno*. Milà: Einaudi. Títol original en alemany: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*. Traducció al català: *Teoria del drama modern (1880-1950)*, Barcelona: Institut del Teatre, 1988, traducció de Mercè Figueras.
- SCHECHNER, Richard (1986): «Uprooting the Garden: Thoughts around 'The Prometheus Project'», dins *New Theatre Quarterly*, núm.2, pp 3-11. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1993): *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Londres i Nova York: Routledge.
- VALENTINI, Valentina (1989): *Dopo il teatro moderno*. Milà: Politi. Edició en català: *Després del teatre modern*. Barcelona: Institut del Teatre, 1981. Col. Escrits Teòrics núm.1. Traducció de Núria Garcia Calders.
- (1999): «Interculturalismo e modernismo nel teatro di Peter Sellars», dins *Peter Sellars* (M. Delgado i V. Valentini, ed.). Soveria Mannelli (Calàbria): Rubbettino, pp. 57-79.
- (2006): «Introduzione» dins MARRANCA 2006, pp. I-XV.
- (2008a): *Mondi, corpi, materie*. Milà: B. Mondadori.
- (2008b): «La vocazione teatrale di Pier Paolo Pasolini», dins Alessandro Canadè (ed): *Corpus Pisolini*. Consenza: Pellegrini editore, pp. 207-238.
- VERTONE, Saverio (1984): «Introduzione», dins Heiner Müller: *Teatro I. Filotete, L'orazio, Mauser, La missione. Quarteto*. Milà: Ubulibri, pp. VII-X.

WEBER, Samuel (2004): «Theatrocracy or Surviving the Breack», dins Weber: *Theatricalitu as medium*. Nova York: Fordham University Press, pp. 31-54.

Agraïments a Cristina Falcone, Gerardo Guccini i Annalisa Sacchi.

